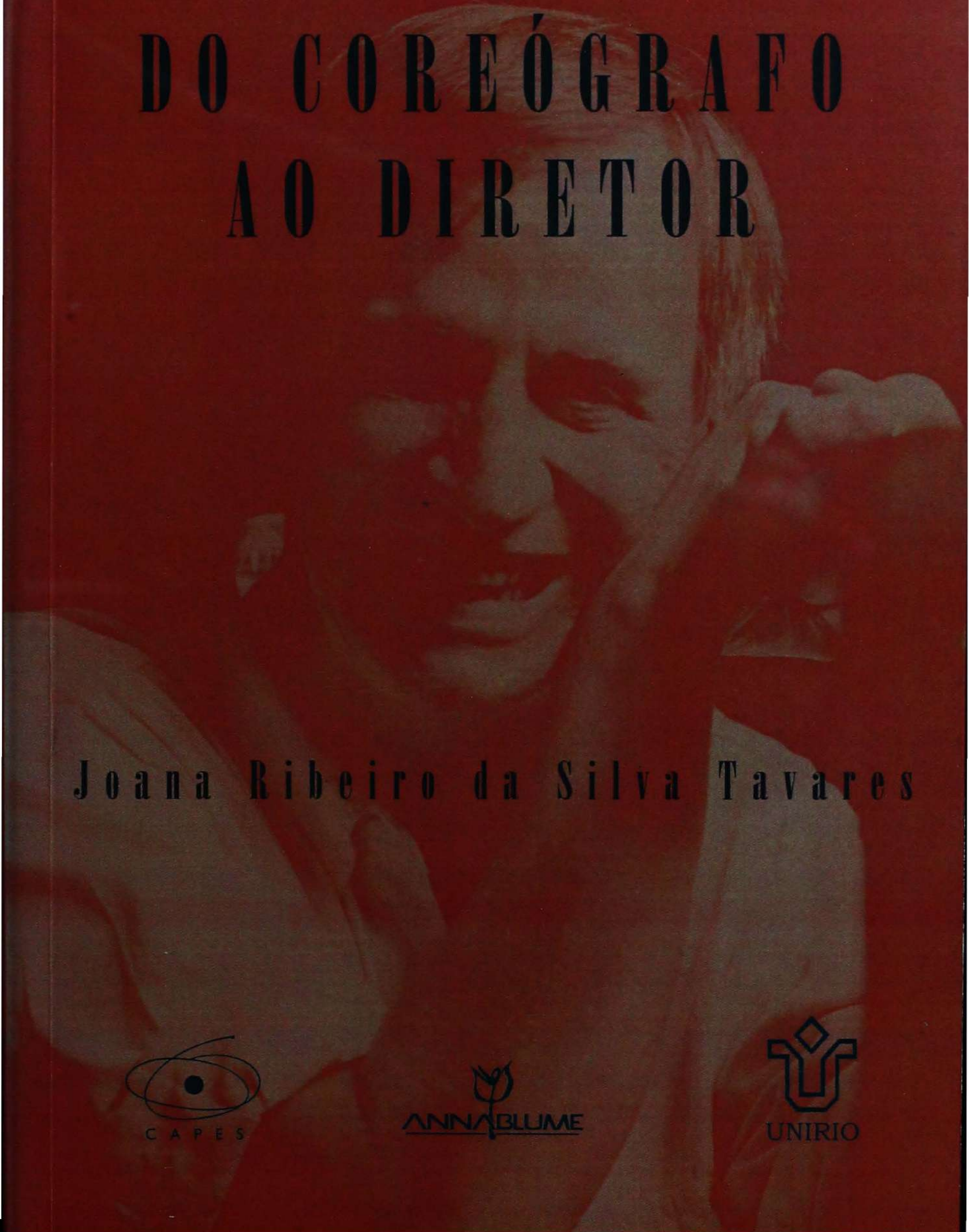
Klauss Vianna

DO COREÓGRAFO AO DIRETOR



Joana Ribeiro da Silva Tavares

CAPES

ANNABLUME

UNIRIO

KLAUSS VIANNA,

do coreógrafo ao diretor

JOANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES

KLAUSS VIANNA,

do coreógrafo ao diretor

CAPES

ANNABLUME

UNIRIO

Infothes Informação e Tesauro

T228 Tavares, Joana Ribeiro da Silva.
Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor. / Joana Ribeiro da Silva Tavares. – São Paulo: Annablume; Brasília, DF: CAPES, 2010.
324 p.; 16 x 23 cm

ISBN 978-85-391-0180-1

1. Dança-Teatro. 2. Teatro. 3. Expressão Corporal. 4. Representação Teatral. 5. Dramaturgia Corporal. 6. História da Dança. 7. Historiografia. 8. Coreografia. Vianna, Klauss (1928 - 1992). I. Título. II. Historiografia da preparação corporal. III. Navas, Cássia.

CDU 792.8
CDD 792.80

Catalogação elaborada por Wanda Lucia Schmidt – CRB-8-1922

KLAUSS VIANNA,
do coreógrafo ao diretor

Projeto e produção: Coletivo Gráfico Annablume
Capa: Carlos Clémen
Foto da capa: Klauss Vianna (1989) por Juvenal Pereira

Annablume Editora
Conselho Editorial
Eugênio Trivinho
Gabriele Cornelli
Gustavo Bernardo Krause
Pedro Paulo Funari
Pedro Roberto Jacobi

1ª edição: outubro de 2010

Rua Dr. Virgílio de Carvalho Pinto, 554 . Pinheiros
05415-020 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax. (55 11) 3539-0226 – Televendas 3539-0225
www.annablume.com.br

As fotos usadas neste livro foram adquiridas ou cedidas à autora. Infelizmente não foi possível identificar todos os créditos, por isso solicitamos a quem dispuser de informações, entrar em contato com a autora para inclusão nas próximas edições.

AGRADECIMENTOS

Aos profs. do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO, em especial à Tania Brandão, Ricardo Kosovski e Angel Vianna, pela orientação. Aos estudantes da UNIRIO e da FAV, e à Catarina Martins, pela cooperação indispensável. Ao CEDOC/Funarte e à Márcia Cláudia Figueiredo.

Aos Profs. Isabelle Ginot, Isabelle Launay, Patrice Pavis e Yves Lorelle, da Université Paris-8, que me acolheram durante o estágio PDEE/CAPES. Às queridas colegas do GP Artes do Movimento, em especial Nara Keiserman e Enamar Ramos. À Juliana Polo, organizadora do Acervo Angel Vianna.

À Judith Dayan e à Fátima Auxiliadora, pela leitura atenta. À Myriam Ribeiro e Marito Olsson-Forsberg, cujo apoio afetivo e intelectual foi vital para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos entrevistados Aderbal Freire-Filho, Angel Vianna, Antônio Pedro, Caíque Botkay, Cecília Conde, Cecil Thiré, Eduardo Tornaghi, Emiliano Queiroz, Fauzi Arap, Fernanda Vianna, Gracindo Júnior, Ivone Hoffmann, Joel Rocha, José Wilker, Jota D'Ângelo, Juliana Carneiro da Cunha, Lenora Lobo, Letícia Teixeira, Leyla Ribeiro, Maria Pompeu, Marco Nanini, Marília Pêra, Marinês Calori, Michel Robim, Neide Neves, Nélson Xavier, Nildo Parente, Renata Sorrah, Ruy Vianna, Sônia Magalhães, Suzana Martins, Thereza D'Aquino e Tônia Carrero, pelos belíssimos depoimentos sobre Klauss Vianna. Aos coreógrafos Dominique e Françoise Dupuy, pelas entrevistas referenciais, para refletir sobre os Vianna, em contexto internacional.

À CAPES, pelo subsídio financeiro para o exercício tanto desta pesquisa, quanto da sua publicação, através do Programa PRODOC.

Aos meus pais Myriam e Hugo César.

À Angel Vianna
que pela dedicação a sua obra
permite que a obra de outros sobreviva.

SUMÁRIO

PREFÁCIO – CÁSSIA NAVAS 15

INTRODUÇÃO 19

PARTE I – A DESCONSTRUÇÃO DO COREÓGRAFO – DA "COREOGRAFIA" À "EXPRESSÃO CORPORAL" 29

PREÂMBULO 31

CAPÍTULO 1 – SOB A ÉGIDE DA "COREOGRAFIA" 51

- 1.1 - *A Ópera de Três Vinténs* - primeiro contato com o teatro carioca 51
- 1.2 - *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* – coreografia para o Teatro Experimental 61
- 1.3 - Klauss Vianna - um coreógrafo na *Roda-Viva* 66

CAPÍTULO 2 – DA "COREOGRAFIA" À "DINÂMICA CORPORAL" 79

- 2.1 - A montagem de *Hipólito* – e a "dinâmica corporal" 79
- 2.2 - A *Capital Federal* – "última" coreografia no teatro 86

CAPÍTULO 3 – UMA "PREPARAÇÃO CORPORAL" – PARA TÔNIA CARRERO 91

3.1 - *Navalha na Carne* – o corpo no fio da navalha 91
3.2 - *Casa de Bonecas e Constantina* - a construção do personagem 104
3.3 - *Doce Pássaro da Juventude* & *Teu nome é mulher* 113

CAPÍTULO 4 – RENATA SORRAH – E A REVELAÇÃO DO ATOR 123

4.1 - *Trágico Acidente Destronou Tereza* – O intérprete Klauss Vianna 123
4.2 - Uma "expressão corporal" para *Os Convalescentes* 132
4.3 - *As Hienas* – A busca da emoção através do gesto 135

PARTE II - DA "EXPRESSÃO CORPORAL" À "DIREÇÃO E MOVIMENTAÇÃO CORPORAL" 139

CAPÍTULO 1 - TEATRO IPANEMA – A EXPLOSÃO DO CORPO DO ATOR/ O BOOM DA EXPRESSÃO CORPORAL 141

1.1 - Prólogo – um baile no *Jardim das Cerejeiras* 141
1.2 - 1° Ato - *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* – o batismo do corpo 143
1.3 - 2° Ato – A grande celebração de *Hoje é dia de rock* 153
1.4 - Epílogo - O "consultor" de corpo do ator 166
1.5 - Asdrúbal Trouxe o Trombone – nos primórdios do grupo 167

CAPÍTULO 2 – A PASSAGEM DA "DINÂMICA CORPORAL" À "DIREÇÃO CORPO/ESPAÇO" – UMA PARCERIA COM PAULO AFONSO GRISOLLI 169

2.1 - O "passe" do diretor Paulo Afonso Grisolli 169
2.2 - *Alice no País Divino-Maravilhoso* – uma experiência coletiva 170
2.3 - Por *Mares Nunca de Antes Navegados* – um coro singular 176
2.4 - A "direção do corpo/espaço" na *Nau Catarineta* 178
2.5 - *Não me maltrate, Robinson* – última parceria 183

CAPÍTULO 3 – DUAS MONTAGENS PARA UM "NOVO" DIRETOR – *O EXERCÍCIO* & *CONVERSA ENTRE MULHERES* 187

3.1 - *Conversa entre Mulheres* – "no limite do ator" 187
3.2 - *O Exercício* do diretor Klauss Vianna 190

CAPÍTULO 4 – UMA "DIREÇÃO E MOVIMENTAÇÃO CORPORAL" – PARA *MÃO NA LUVA* 205

4.1 - A retomada paulista – últimos diálogos com o teatro 205
4.2 - *Mão na Luva* - no corpo a corpo dos atores 207

CONSIDERAÇÕES FINAIS 221

BIBLIOGRAFIA 239

ANEXO I – CRONOLOGIA DE KLAUSS VIANNA 267
ANEXO II – FICHAS TÉCNICAS DAS MONTAGENS TEÁTRAIS 275

PREFÁCIO

CÁSSIA NAVAS*

O livro *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor* , de Joana Ribeiro da Silva Tavares, nos apresenta uma cartografia de vinte e um anos (1967-1988) de Klauss Vianna.

Mestre-pesquisador de vocação iluminista, Vianna aparece em suas múltiplas facetas: professor, investigador, coreógrafo, ator, diretor, profissional em luta política por uma arte moderna ancorada na observação diuturna da vida, a romper barreiras entre teatro e dança. Um trabalho construído na contigüidade entre vida e arte, precursor das discussões da cena contemporânea, sobretudo aquela que se elabora mediante processos colaborativos.

Descrita e problematizada, sua profícua trajetória de homem da cena, foca-se no período de sua atuação no teatro do Rio de Janeiro, em percurso que vai "do coreógrafo ao diretor", elaborando-se um mapa histórico da preparação corporal no Brasil.

Em sua ação permanente de pesquisa, Vianna opera sem a preocupação de nomear o seu labor diário. Apresentava mesmo uma concreta resistência ao ato de dar nome às topografias que construía, muitas vezes se negando terminantemente a este tipo de procedimento. A "rotulação" lhe parecia o estancamento de cadeias de ações infinitas, estruturadas como um "devir em ação", os rótulos/nominações encarados como respostas definitivas (e apaziguadoras) às inquietações que embasam o conhecimento ancorado em contínuo processo.

---

* Ensaísta e pesquisadora, professora do Instituto de Artes/UNICAMP, Curso Graduação em Dança.

Paralela e posteriormente a esta atitude, seus alunos, discípulos, parentes próximos - o filho Rainer Vianna, a nora Neide Neves - e outros pesquisadores investigam sua carreira inscrita em obras e intérpretes, seguindo com o firme (e legítimo) propósito de estudar, decupar e refletir sobre a sua genialidade conjugada em muitas línguas da cena.

Para tanto, "nomes são dados" ao todo realizado ou a trechos do percurso. Este é o caso do pesquisado com maestria por Joana Ribeiro da Silva Tavares, que, para chegar "do coreógrafo ao (novo) diretor", reconstrói os caminhos de Klauss, por depoimentos, documentos, observação/reflexão crítica. Para além de todos os dados amealhados em atividade exemplar, ainda nos lança um desafio: como podemos situar um artista da cena, que como coreógrafo age como diretor e como diretor age como um coreógrafo?

Klauss atuava nos dois sentidos, o que nos permite colocar suas obras de dança no campo do teatro e suas obras de teatro no campo da dança. Esta é uma constatação que podemos fazer a partir deste texto sobre os espetáculos do período mais carioca do artista.

Para descrever sua atividade, sucedem-se as expressões encontradas nos programas das obras: coreografia, dinâmica corporal, expressão corporal, preparação corporal, direção corpo/espaço, direção, direção e movimentação corporal. As denominações encadeiam-se para nominar o que Vianna vai realizando com intérpretes como Emiliano Queiroz, José Wilker, Juliana Carneiro da Cunha, Marco Nanini, Marília Pêra, Renata Sorrah, Rubens Corrêa e Tônia Carrero ou em parceria com diretores como José Celso Martinez Corrêa, Fauzi Arap ou Paulo Afonso Grisolli.

Neste livro, em alguns dos depoimentos destes artistas subjaz a ação do campo de fronteira sobre o qual o mestre os conduzia, estabelecendo-se novos contornos.

Para Martinez Corrêa, a dança do coro de sua peça *Roda Viva* (1968) estava para além da dança, era "linguagem do corpo", momento da *choréia* profunda.

Para Marília Pêra, Klauss juntamente com sua esposa Angel Vianna, propunha uma "não-dança", porque diferente de toda a dança por ela até então realizada, sem passos ou seu encadeamento riscando o espaço como simples escrita do corpo em intervalo temporal.

Para Nanini, quando se refere à montagem de *Mão na Luva* (1984), Klauss teria transformado a peça em uma "coreografia". E para Juliana Carneiro da Cunha, *partner* de Nanini nesta obra, a "peça toda era como uma dança".

Apesar de todos os espetáculos desta fase, que a partir de Tavares podemos considerar "quase-dança" (ou "quase-teatro"), quando, nos anos 80, Klauss se estabelece em São Paulo, dele se esperavam mais estréias.

Tendo "voltado para a dança", foi na cidade que o mestre estabeleceu seu laboratório/ninho final para a consolidação do incrível sistema somático *avant la lettre* que desenvolvera ao longo de toda a vida. Tratava-se de uma respeitosa, mas concreta expectativa para que mais obras fossem criadas a partir de sua atividade de mestre-pesquisador capaz de, duplamente, transformar aulas em laboratórios de pesquisa e celebrações de movimento-arte.

O interesse paulistano era pelo revolucionário deste sistema e, pelo que, a partir dele, pudesse ser produzido como acontecimento cênico em dança *tout court*. Entretanto, naquele momento, o que não se podia entender era que Klauss tinha, por ininterrupta produção em arte da cena, atuado como um homem de dança frente a artistas da cena do teatro.

Tinha feito dança em sua acepção mais moderna, trabalhando processos investigativos em dramaturgia baseada em metáforas corporais, tão familiares aos povos da dança, que têm no corpo seu irredutível *locus* de origem, território de base de onde partem para posteriores trânsitos com outros *corpus*, como aquele do texto e da palavra.

Tinha inventado um modelo de trabalho cênico, no embate com e através de grandes artistas do teatro deste país, em quem encontrou eco e escuta para instaurar uma construção estética à altura de outras construções modernas de diretores da dança e teatro do planeta. Pois se Pina Bausch declara, ao ser inquirida sobre suas estratégias de trabalho, estar a fazer teatro, mas com bailarinos, Klauss poderia ter declarado que estava a fazer dança, mas com atores.

Em Klauss, a partir de Joana Tavares, podemos dizer que uma corrente da dança moderna do século XX estabelece-se no palco do teatro do Rio de Janeiro. Em um efervescente teatro carioca, encarna-se em cenas de artistas que compartilham com Klauss a sua ação transformadora, o foco sendo o irredutível sujeito-objeto-corpo do intérprete, base e origem do trabalho do ator e bailarino contemporâneos.

Finalmente, a que serve uma constatação deste porte? Somente para se problematizar o pertencimento afirmativo da obra de Vianna a este ou aquele campo das artes do espetáculo? Evidentemente que não é esta a função das considerações que se tecem para prefaciar este livro. Em tempos de intenso debate sobre a interdisciplinaridade, sabemos que considerável parcela da discussão a este respeito patina em discursos superficiais e por becos sem saída travestidos de originais rotas por onde passarão as novas formas da arte.

A luz lançada por este livro sobre um artista do porte de Klauss coloca este debate onde ele deveria estar sendo feito, tendo-se como exemplaridade a rara ação cênica de um homem que na dança pertencia ao teatro e no teatro pertencia à dança. A reflexão sobre suas ações, corajosa e generosamente intradisciplinares, é contribuição fundamental para o campo das artes da cena, onde crescentemente necessitamos nos voltar para nossas origens multidisciplinares para até mesmo poder enxergar o que de fato estamos fazendo disciplinarmente, cada um em seu próprio canteiro de obras.

Atriz-bailarina mineira que ao chegar ao Rio de Janeiro também se torna coreógrafa-professora, Joana Tavares ainda situa o mestre em sua dimensão nacional, apontando para ecos de uma obra de vanguarda à maneira do Brasil. A partir de seu texto, também resgate de nossa memória recente, novos diálogos em torno desta trajetória matriz devem se espraiar pelo mundo, em conversas *a posteriori* com Klauss Vianna, inscritas na carne das cenas, textos, corpos e mentes onde ele sempre residirá.

São Paulo, maio de 2010.

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a trajetória artística do coreógrafo Klauss Vianna (1928-1992) e seus múltiplos desdobramentos no terreno da dança e do teatro brasileiros vêm aumentando nos últimos anos, se tomarmos por base a bibliografia levantada no início desta pesquisa. Estudos vinculados, em sua maioria, aos centros acadêmicos vieram, desta forma, somar-se às escassas publicações de referência sobre o tema. Dentre elas, destacam-se *Dança Moderna* (NAVAS e DIAS, 1992), o *Teatro do Movimento: Um método para o intérprete criador* (LOBO e NAVAS, 2003) e as mais recentes *A Escuta do Corpo. Sistematização da Técnica Klauss Vianna* (MILLER, 2007) e *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal* (NEVES, 2008).

Em *Dança Moderna*, Cássia Navas (1992:165-93) desenvolve um capítulo sobre a recepção do sistema de Klauss Vianna na década de oitenta em São Paulo, pesquisa fortemente ancorada no vídeo documentário "Memória Presente: Klauss Vianna" (1992), no qual o coreógrafo discorre sobre a sua vida e "obra"[1]. Em *Teatro do Movimento: Um método para o intérprete criador*, Lenora Lobo apresentou seu método de trabalho corporal, fundamentado sobre os sistemas de Klauss Vianna e Rudolf Laban (1879 -1958).

---

1. O sentido de obra aqui empregado advém das artes plásticas e abrange todos os trabalhos executados por um artista durante sua vida produtiva, incluindo, além das obras maiores, seus estudos e esboços. (MARCONDES, 1998: 208).

A obra de Klauss Vianna recebeu ainda uma análise de Dulce Aquino, uma de suas interlocutoras baianas, no artigo “Klauss Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade” (AQUINO, 1993:110-8), sobre o projeto moderno que atravessou sua criação e pedagogia. Outra interlocutora, desta feita de Florianópolis, Martha Mansinho, documentou na sua pesquisa *Trajetória de Klauss Vianna na dança brasileira* (1990) três extensas entrevistas com o coreógrafo, que datam de 1989. E entre os documentos em mídia digital, Inês Bogéa realizou o curta “Movimento expressivo – Klauss Vianna” (2004), destacando a relevância de Klauss Vianna para a história da dança brasileira. O ano de 2008 contou ainda com o lançamento do *site* “Acervo Klauss Vianna” (www.klaussvianna.art.br), coordenado pela jornalista Paula Grinover.

No panorama internacional, o coreógrafo Klauss Vianna começa também a ser citado em artigos e teses. Em artigo sobre o Curso de Interpretação em Artes Cênicas da UNICAMP, publicado na França, Sílvia Fernandes (2004:146-63) apresentou o panorama teatral da década de setenta no Brasil, quando “Klauss Vianna elabora seus primeiros exercícios de preparação do ator, focalizando a questão da partitura corporal”[2].

Ainda na bibliografia francesa, Márcia Strazzacappa Hernandez (2000:30) elaborou sua tese de doutorado na Universidade de Paris–8, na qual apresentou Klauss Vianna como um “reformador”[3] brasileiro, criador de uma técnica de corpo genuína em meio a outros reformadores brasileiros e estrangeiros, tais como Maria Duschenes (1922) e Étienne Decroux (1898-1994), só para citar alguns. Em artigos[4] posteriores, a autora refere comumente ao trabalho de Klauss Vianna como uma técnica de “educação somática”[5], o que vem sendo reafirmado por diversos autores (TERRA, 2003: 183-5 e WEBER, 2003: 204-5).

---

2. *C'est à la même période que le danseur Klauss Vianna élabore les premiers exercices de préparation de l'acteur, focalisée sur la question de la partition corporelle [...].* (FERNANDES, 2004 : 150).
3. “Reformador” – Um critério utilizado pela autora que concerne à originalidade, a inovação e a possibilidade de aplicação de um trabalho corporal em domínios distintos daquele de sua origem. (HERNANDEZ, 2000: 30).
4. STRAZZACAPPA in BIÃO e GREINER, 1999:163-8 e STRAZZACAPPA e MORANDI, 2006:39-54.
5. Sylvie Fortin, (1996:16) em artigo de referência, apresenta a “educação somática” como um novo campo de estudos, em que figuram diversas abordagens sobre os domínios; sensorial, motor, cognitivo, afetivo e espiritual - presentes em práticas psico-corporais como as de Eutonia, Feldenkrais, Bartenieff, Ideokinesis, entre outras. Observe-se que o termo “educação somática” foi cunhado em 1976 pelo norte-americano Thomas Hanna (1928-1990), que patenteou seu método de trabalho corporal como *Hanna Somatic Education.*

Entre as pesquisadoras que propuseram uma análise específica sobre o trabalho corporal de Klauss Vianna, figura Neide Neves (2008) – uma das perpetuadoras da sua técnica. Com base nos estudos do neurologista Gerald Edelman sobre a TNGS[6], a autora buscou repensar questões inerentes ao trabalho corporal de Klauss Vianna, com destaque para a noção de que a "possibilidade de expressão" está "no modo de funcionamento" do próprio "corpo" (NEVES, 2004:22). Vale notar que, no mesmo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, em que Neide Neves desenvolveu sua reflexão, a bailarina Clélia Ferraz Pereira de Queiroz (2001) investigou o sistema de idéias de Klauss Vianna, com base nas ciências cognitivas e na semiótica peirceana, tratadas à luz da teoria evolucionista darwiniana.

Já sobre o legado de Klauss Vianna, foram realizados estudos reveladores, que demonstram como o seu trabalho corporal se perpetuou por mais de uma geração. Nesse sentido, Jussara Corrêa Miller (2007), professora da extinta Escola de Dança Klauss Vianna[7] (1992-5) em São Paulo, documentou a sistematização[8] da técnica, segundo Rainer Vianna; o que, somado à dissertação de Neide Neves (2004), fundamenta princípios do trabalho corporal de Klauss Vianna, expostos até então de modo não seqüencial em seu livro – *A dança*[9].

Ainda, sobre o legado paulista, Júnia César Pedroso (2000) analisou a assimilação da técnica de Klauss Vianna no meio da dança e do teatro em São Paulo, registrando depoimentos de alguns atores e bailarinos, como Zélia Monteiro, que trabalharam diretamente com ele, ou com os colaboradores Rainer Vianna e Neide Neves.

---

[6] TNGS – *The Theory of Neuronal Group Selection*. Teoria da Seleção do Grupo Neuronal – segundo Neide Neves, esta teoria desenvolvida pelo neurologista Gerald Edelman permite compreender o funcionamento do sistema cerebral e de faculdades tais como a memória e a consciência, explicando o surgimento da mente e das funções mentais no processo da evolução humana, bem como a relação da mente com o corpo. (NEVES, 2004: 22-3).

[7] Criada por seu filho Rainer Vianna (1958-1992) e sua nora Neide Neves em 1992. A escola funcionou na Vila Mariana, em São Paulo, por três anos e fechou após o falecimento de seu mentor, Rainer Vianna, em 1995.

[8] Esta sistematização realizada por Rainer Vianna foi denominada "Técnica do Movimento Consciente – Klauss Vianna" e contou com a colaboração inicial de Neide Neves. Note-se que atualmente ela vem sendo reconhecida simplesmente como "Técnica Klauss Vianna". Cf. NEVES (2004 e 2008) e MILLER (2005 e 2007).

[9] (VIANNA e CARVALHO, 1990). Observe-se que o livro, dividido em duas partes, apresenta na primeira "A Vida" algumas imprecisões, como a troca de datas de espetáculos, bem como a falta de referência às inúmeras montagens teatrais nas quais trabalhou. A segunda parte intitulada "A Técnica" comporta reflexões que fundamentaram o seu trabalho corporal, em detrimento de uma sistematização didática.

Estudos mais antigos como *Klausiando* (1992), de Luciana Rezende e Patrícia Vianna, traçaram aspectos relevantes da Escola de Dança Klauss Vianna, na qual as autoras tiveram a oportunidade de estudar. E dentre outras investigações, incluem-se as pesquisas experimentais de Luzia Carion Braz (2004) e Marília Vieira Soares (2000), que aplicaram a técnica de Klauss Vianna no treinamento corporal do ator, situando-a, portanto, no terreno do teatro, em que ela floresceu amplamente no próprio corpo do ator.

Graças a estes estudos, entre outros[10], algumas fases da obra de Klauss Vianna foram documentadas e analisadas sob vieses diferenciados. A pluralidade destes campos de investigação é um resquício do caráter interdisciplinar de Klauss Vianna, que sempre atuou entre os terrenos da dança e do teatro no Brasil, expandindo seu trabalho à comunidade em geral.

Todavia, com relação à sua fase carioca (1965-1980), quando desenvolveu um trabalho transversal entre as áreas da dança e do teatro, com resultados renovadores para ambas, quase nada foi analisado [11] e publicado até agora, em documentação impressa. Quadro este que começa a ser modificado no contexto da obra de sua companheira e parceira Angel Vianna (1928), que foi objeto de algumas publicações nos últimos anos.

Após um primeiro registro de Letícia Teixeira (1998) - *Conscientização do movimento: Uma prática corporal* – sobre o trabalho corporal de Angel Vianna, abriu-se um panorama que vem sendo completado desde então. E dentre os estudos posteriores, destacam-se a até então inédita biografia de Angel Vianna, traçada por Ana Vitória Freire (2005), bem como o livro de Enamar Ramos (2007), que investigou a aplicabilidade da pedagogia desenvolvida por Angel Vianna, para o trabalho corporal do ator contemporâneo. E, recentemente, Suzana Saldanha (2009) reuniu em coletânea, ensaios de diversos autores que analisaram a obra de Angel Vianna e sua inserção interdisciplinar nas áreas da dança, do teatro, da educação e da saúde.

---

[10] Sobre a primeira fase mineira ver ainda as pesquisas de Arnaldo Alvarenga (2002), Juliana Polo (2005) e a tese de doutorado de ALVARENGA (2009), em que o autor buscou historiografar o percurso de Klauss Vianna no ensino de dança no Brasil, reconstruindo os caminhos que o levaram à elaboração de uma "*experiência educativa*", com base na noção de "experiência" em Walter Benjamin.

[11] Exceções feitas à pesquisa de Maria Thaís Lima Santos (1994) – em que a autora analisa as montagens *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970) e *Hoje é dia de rock* (1971), do Teatro Ipanema, nas quais o trabalho de Klauss foi fundamental; do mesmo modo que Doris Rollemberg Cruz (2002), em sua dissertação sobre o sistema cenográfico, cita o trabalho corporal de Klauss Vianna nas mesmas montagens supracitadas.

Esses estudos, que buscaram recompor e analisar o abrangente campo de atuação de Angel Vianna, refletem, ainda que indiretamente, o trabalho de Klauss Vianna, seu parceiro dos primeiros anos. Pode-se dizer que a colaboração entre Angel e Klauss Vianna, presente na primeira fase mineira e no intermezzo baiano, encontrou no Rio de Janeiro um intervalo, causado, entre outros, pela expressiva demanda que Klauss Vianna recebeu do meio teatral carioca.

Este livro tem, portanto, por objeto, a abordagem deste período latente na trajetória de Klauss Vianna – seu contato com o teatro – marco decisivo no direcionamento de seu trabalho corporal. Ainda que outras fases tenham sido mencionadas, esta investigação se deteve, majoritariamente, sobre a intervenção de Klauss Vianna no teatro do Rio de Janeiro (1967-1979), delimitação necessária, já que pouco analisada no conjunto de sua obra total.

É possível identificar no quadro dos conhecimentos atuais sobre o assunto como este período, cujo maior legado concerne à "preparação corporal" do ator, apresenta sérias lacunas em sua historiografia. Acredita-se que uma das razões, que expliquem a quase inexistência de estudos sobre o tema seja, justamente, o seu caráter híbrido, resultante do terreno de interseção em que ele se situa.

Verifica-se aqui uma transferência, em que os fundamentos do movimento, pesquisados até então no corpo do bailarino, foram instrumentalizados para o corpo do ator, ocasionando um "quiasma"[12] entre as áreas da dança e do teatro. Uma "prática deslocada", que dificulta o seu reconhecimento enquanto obra autônoma; quer devido à falta de documentação sobre o tema, lacuna que este livro busca preencher, quer devido à sua dificuldade de identificação enquanto obra coreográfica.

---

[12] Quiasma - Reversibilidade ou entrelaçamento. Conceito cunhado por Merleau-Ponty (1978: 172-204). Acredita-se aqui, que o entrelaçamento que Klauss Vianna promoveu entre as áreas da dança e do teatro, ao trazer para o teatro os fundamentos do movimento pesquisados, até então, no corpo do bailarino possibilitou que ambas as áreas fossem afetadas, num processo de reversibilidade, uma vez que o coreógrafo sempre transitou entre os dois terrenos.

Afinal, seria a obra de um coreógrafo no teatro – quando incorporada por atores – ainda um movimento de dança?

A resposta a esta questão pressupõe uma análise crítica da "preparação corporal", tomando por base aquela realizada por Klauss Vianna, mediante a reconstituição de sua atuação no teatro brasileiro. Em razão da escassez de fontes sobre o assunto, sejam elas publicações ou mesmo gravações em videocassete, registro ainda pouco utilizado na época, a reconstituição do trabalho de Klauss Vianna exigiu minucioso levantamento da fortuna crítica das montagens nas quais ele interveio, em arquivos[13] institucionais e pessoais.

Outra fonte imprescindível foi a documentação oral, obtida por meio de "entrevistas temáticas", com os artistas testemunhas. A necessidade de elaborar estes documentos orais incidiu na utilização do método de "história oral" (ALBERTI, 1989) – desenvolvido pelo CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (1975); o que encontra ressonância na própria tradição oral, como um método de transmissão de conhecimento usual nas áreas ligadas às técnicas corporais e à dança no Brasil. Observe-se que a história oral vem servindo de manancial para a historiografia do teatro e da dança moderna e contemporânea, períodos em que ainda é possível contar com o testemunho de seus agentes.

Desse modo, foi possível elaborar um inventário da obra coreográfica de Klauss Vianna no teatro brasileiro, que revelou trinta e duas montagens[14], nas quais ele interveio ao longo de vinte e um anos (1967-1988), como coreógrafo, preparador corporal, ator e até mesmo diretor. Sua cronologia teve marco inicial na montagem de *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, sob a direção de José Renato, em 1967, no Rio de Janeiro. E o marco final foi no espetáculo *Risco e Paixão*, de Fauzi Arap, sob a direção de Francisco Medeiros, em São Paulo, em 1988.

---

[13] Como o Centro de Documentação e Informação em Arte/CEDOC da Funarte; a seção de periódicos microfilmados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; o MIS – Museu da Imagem e do Som, o CCSP Centro Cultural de São Paulo/ Divisão de Pesquisas/ Arquivo Multimeios e o acervo pessoal de Angel Vianna, que engloba o acervo de Rainer e Klauss Vianna, entre outros.

[14] Ver listagem completa em anexo.

A elaboração deste inventário remete à montagem de um complexo quebra-cabeça, no qual as "peças"[15] avulsas não indicavam a composição de uma figura hegemônica. Um *puzzle* que reflete o próprio sistema teatral brasileiro, em que a ausência de um projeto poético único se traduz numa pluralidade de vertentes dramatúrgicas, dificultando a sua sistematização, como reitera Tania Brandão:

> *Trata-se de uma arquitetura singular, origem de uma dinâmica bastante especial – é possível afirmar com segurança que os princípios ordenadores do sistema teatral foram, desde os seus primeiros tempos, muito mais o gosto médio do público, o senso comum, o favor da multidão e o histrionismo dos atores identificado com esta pulsão da platéia, do que quaisquer plataformas estético-conceituais ou projetos culturais consistentes. [...] Assim, e também por isto, a questão central do sistema teatral não estava na dramaturgia, nunca esteve; e esta é uma peculiaridade nacional. [...] Porque o cerne do sistema teatral brasileiro na verdade sempre foi este: ele sempre foi movido a partir de personalidades (BRANDÃO, 2001: 300-35).*

Todavia, um elemento perpassou preponderante por todas estas peças – o corpo do ator, âncora maior do sistema teatral brasileiro, do qual Klauss Vianna se tornou um forte aliado, visto que em muitas montagens era o próprio ator quem requisitava sua presença. Optou-se, desse modo, por uma organização da obra de Klauss Vianna, determinada pela função que ele exerceu em cada montagem teatral, entre suas inúmeras variações.

O levantamento desta fase revelou uma variedade de termos assinados nos programas das montagens teatrais, que ilustram como Klauss Vianna sempre esteve em contínuo processo de reinvenção de seu ofício. De coreógrafo moderno auto-didata, forjado no balé clássico de Belo Horizonte, Klauss Vianna batizou seu trabalho no teatro com, aproximadamente, oito termos distintos, a saber: "coreografia", "dinâmica corporal", "expressão corporal", "preparação corporal", "direção corpo/espaço", "direção", "criação e direção da técnica corporal" e "direção e movimentação corporal".

---

[15] "Peças" aqui deve ser apreendido sob múltiplos significados: dramaturgia textual, poética da encenação, sistema de interpretação do ator e mercado teatral.

Isto posto, sem falar em duas montagens em que ele participou na dupla função de preparador corporal e ator, concomitante. É, portanto, à questão da desconstrução[16] da função do "coreógrafo" originário da dança, realizada por Klauss Vianna e o seu maior legado no teatro brasileiro – a "preparação corporal" do ator – que esta pesquisa se dedica.

Seguindo, preferencialmente, a terminologia utilizada pelo próprio Klauss Vianna, em detrimento do tempo cronológico de sua obra, o *corpus* deste livro foi estruturado em duas partes temáticas. A primeira parte: *A desconstrução do coreógrafo – da "coreografia" à "expressão corporal"*, que analisa seus primeiros trabalhos, quando ainda assinava a "coreografia"; busca compreender a desmontagem de um procedimento coreográfico oriundo da dança e o surgimento da "expressão corporal" – a denominação que abarcou o fenômeno da "explosão" do corpo do ator na década de setenta. Trata-se de uma operação que apresenta nuances, como o surgimento da "dinâmica corporal", um termo transitório que evidencia a desconstrução da "coreografia" e a volta à mecânica do movimento corporal.

Esta parte dividide-se em quatro capítulos. O capítulo 1, *Sob a égide da "coreografia"*, agrupa as primeiras montagens em que Klauss Vianna interveio, como coreógrafo. O capítulo 2, *Da "coreografia" à "dinâmica corporal"*, apresenta o processo de transição já matizado pela assinatura do termo "dinâmica corporal". O capítulo 3, *Uma "preparação corporal" – para Tônia Carrero*, é dedicado à longa parceria com a atriz, que perdurou durante toda a década de setenta. O capítulo 4, *Renata Sorrah – e a revelação do ator*, trata do encontro com a jovem atriz Renata Sorrah e da volta do intérprete Klauss Vianna à cena.

---

[16] Segundo BLACKBURN (1997: 94) e ABBAGNANO (2007: 281) o processo da desconstrução, conforme o filósofo Jacques Derrida, consiste em mostrar como a mensagem ostensiva de um autor é minada por outros aspectos da sua formulação. Busca, por isso, dessedimentar a estrutura para que as linhas autênticas possam emergir.

A segunda parte: *Da "expressão corporal" à "direção e movimentação corporal"*, aborda as variações ocorridas entre estas duas funções, matizadas pela realização da "direção", que surgiu concomitante. Desenvolve-se também em quatro capítulos, como a primeira parte. O capítulo 1, *Teatro Ipanema – A explosão do corpo do ator*, reconstitui o contato com o grupo Ipanema, fator decisivo para o *boom* da "expressão corporal", que tanto influenciou a cena carioca. O capítulo 2, *A passagem da "dinâmica corporal" à "direção corpo/espaço" – uma parceria com Paulo Afonso Grisolli*, aborda a colaboração profícua que anunciou o surgimento do novo diretor Klauss Vianna. O capítulo 3, *Duas montagens para um "novo" diretor – "O Exercício & Conversa entre Mulheres"*, apresenta a estréia de Klauss Vianna como diretor em dois espetáculos, com o foco principal no "trabalho de ator". O capítulo 4, *Uma "direção e movimentação corporal" – para Mão na Luva*, analisa umas das "últimas" montagens teatrais, que estreou em São Paulo, com intervenção de Klauss Vianna, considerada neste livro como a sua obra-prima no teatro. Em *Mão na Luva*, Klauss assinou a "direção e movimentação corporal", que indica a fusão do "preparador corporal" com o "diretor", transformando a encenação num *pas de deux*.

Observe-se que a análise das peças de teatro, que fundamentam cada encenação supracitada, constituiu-se num procedimento recorrente desta pesquisa, que busca evidenciar a herança da "lição moderna", distinguindo-a do "teatro antigo", em que se ignorava a análise textual, ressaltando-se o histrionismo dos primeiros atores, amparados pela figura do "ponto", que soprava as suas deixas textuais.

Acredita-se que a função de "preparador corporal", segundo Klauss Vianna, pressupõe esta leitura textual, tendo em vista tanto o seu interesse literário, manifesto desde a primeira fase mineira, quanto o importante "acervo de peças"[17] que possuía, incluindo alguns originais datilografados.

A "análise-reconstituição" das montagens citadas incidiu na utilização da semiologia aplicada à *mise en scène*, desenvolvida, entre outros, por Patrice Pavis (2003: 6), que assinala, entretanto, que "o corpo do ator nunca é totalmente redutível a um conjunto de signos, ele resiste à semiotização como se o gesto, no teatro, conservasse sempre a marca da pessoa que o produziu" (PAVIS, 1999: 186).

---

[17] Este acervo pode ser consultado na Biblioteca Klauss Vianna – da Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro.

Para examinar a intervenção de Klauss Vianna em cada montagem, identificando os elementos de sua técnica, que contribuíram para a edificação do "preparador corporal" no teatro brasileiro, foram investigados alguns princípios e procedimentos, que fundamentaram seu trabalho corporal. Observe-se que os elementos de sua técnica, aqui destacados, concernem essencialmente ao seu trabalho com o teatro. O que significa um recorte sobre o seu trabalho corporal, em detrimento de um compêndio sobre a "Técnica de Klauss Vianna", o que já vem sendo objeto de outras pesquisas[18].

Espera-se, portanto, que este livro possa ajudar a esclarecer a passagem decisiva de Klauss Vianna no teatro carioca, em seus múltiplos desdobramentos, identificando aspectos desconhecidos de sua trajetória no panorama do teatro brasileiro. Respondendo antigas questões e suscitando novas, que contribuam para o seu reconhecimento, legitimando um dos maiores legados de Klauss Vianna, a função do "preparador corporal" e sua importância na redefinição do corpo do ator no teatro brasileiro.

---

[18] Ver em QUEIROZ (2001), TAVARES (2002), NEVES (2008) e MILLER (2007).

PARTE I

A desconstrução do coreógrafo – da "coreografia" à "expressão corporal"

PREÂMBULO –
Klauss Vianna e sua época

Hoje em dia é comum ler nas fichas técnicas dos espetáculos e nas grades curriculares das escolas de teatro, o termo "expressão corporal" e seus derivados, entre outros, "preparação corporal" e "direção de movimento" que vêm se juntar ao conhecido termo "coreografia". Que necessidades teriam feito surgir essa função de "preparador corporal", no teatro brasileiro?

Ao voltarmos nosso olhar para o passado, poderíamos encontrar, talvez, a resposta na própria evolução da cena brasileira, na qual a movimentação corporal dos atores, passo a passo, foi conquistando uma importância cada vez maior. Um teatro que a partir da década de sessenta, do século passado, caracterizou-se pela necessidade de contestação diante da repressão política que se instalou com o golpe militar de 1964, servindo como válvula de escape para os jovens, responsáveis pela revolução da linguagem cênica que então se iniciava. Mediante a oposição aos códigos expressivos tradicionalmente aceitos, deu-se origem a alternativas provocantes e inovadoras.

Trata-se da década de sessenta, quando na Europa e nos Estados Unidos foi difundido um movimento teatral voltado para o corpo do ator, tomando-se por base a releitura da obra de Antonin Artaud (1896-1948), que idealizou o abandono do palco italiano, aproximando-o da platéia e estabelecendo assim, uma comunicação direta, onde o espectador estaria no meio da ação. Na tentativa de libertar o teatro do jugo da literatura e influenciado pelo teatro de Bali, Artaud contrapôs o racionalismo e a excessiva verborragia do teatro ocidental, à física e metafísica do teatro vindo do Oriente, capaz de produzir "gestos feitos para durar". Buscava desse modo uma "linguagem a meio caminho entre o gesto e o pensamento" (ARTAUD, 1985: 79 e 114), colocando a cultura da palavra e a do gesto, lado a lado. Ressaltou ainda que o domínio do teatro não deveria ser psicológico, mas plástico e físico. Um teatro em que a encenação seria mais importante do que o texto, servindo esse de trampolim para uma materialidade sonora e uma energia física. Criticando ainda a psicologização e a ditadura do escritor, Artaud se manifestou em franca oposição ao teatro feito até então, herança de um classicismo francês, representado pela *Comédie Française*[19], com sua dicção justa e marcações sóbrias, "um teatro feito para ser falado, mais do que para ser encarnado" (RYNGAERT, 1998:155).

As idéias de Artaud alcançaram grande repercussão no teatro ocidental, portanto esse movimento influenciou pesquisadores como Jerzy Grotowski[20], na Polônia e grupos experimentais como o *Living Theatre*[21] dos Estados Unidos - que veio ao Brasil em 1970, a convite do grupo Oficina. Por toda parte surgiram grupos que enfocavam o ator, a sua interpretação e corporeidade[22], disponibilizando-os para realmente vivenciarem o teatro, privilegiando conceitos de criação coletiva e improvisação, tais como o *Théâtre du Soleil* que atua na França desde os anos setenta, dirigido por Ariane Mnouchkine e o *Centre International de Créations Théâtrales* fundado no ano de 1974, por Peter Brook, em Paris.

---

[19] A Comédie-Française foi fundada por Luís XIV em 1680 para agregar duas companhias parisienses, a do Hôtel Guénégaud (herdeira da trupe de Molière) e a do Hôtel de Bourgogne. O repertório incluía, entre outras, peças de Molière, Racine e Corneille. Foi fechada durante a Revolução Francesa (1793), reabrindo em 1799. Atualmente conta com três teatros: a sala Richelieu, o Théâtre du Vieux-Colombier e o Studio-Théâtre.

[20] Jerzy Grotowski (1933-1999) propôs novas questões para o teatro europeu dos anos sessenta. Dentre elas, questionou o lugar da recepção, o estatuto do espectador. Uma de suas premissas de base foi a formação do ator, que segundo sua concepção de então, deveria ser um "ator-santo" contra o modelo do "ator-histrião". Para tanto, partiu entre outros do "método das ações físicas de Stanislavski", dos "exercícios de ritmo de Dullin", das "reações extroversivas e introversivas de Delsarte" e da "biomecânica de Meyerhold". Sofreu, ainda, influência do teatro oriental, especialmente da Ópera de Pequim, do Kathakali indiano e do Nô japonês. (GROTOWSKI, 1992).

[21] Grupo off-Broawday, que inovou a cena teatral nas décadas de 50 e 60 nos EUA e na Europa, questionando entre outros a versão psicológica do sistema Stanislavski. Fundado por Judith Malina e Julian Beck em 1947. Comunidade, anarquismo e improvisação coletiva são alguns dos princípios por eles defendidos.

[22] Conceito elaborado em substituição ao de "corpo". A principal definição sobre corporeidade

E o Brasil receberia influência direta desse movimento, em especial, através das viagens feitas ao exterior por figuras atuantes do nosso teatro. Poderíamos citar, entre outros, Flávio Rangel (1934-1988) e Augusto Boal (1931-2009), que fizeram estágios e viagens aos Estados Unidos, sendo que Boal regressa dos EUA em 1956, após cursar direção e dramaturgia, na Universidade de Columbia (NY) e implanta o método de Stanislavski, no Teatro de Arena (1953-1972) de São Paulo. Antonio Abujamra (1932), Paulo Afonso Grisolli (1934-2004), Antônio Pedro (1940) e José Renato (1926) estagiaram na França com Roger Planchon[23] e Jean Vilar[24], e os líderes do Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa (1937), Fernando Peixoto (1937), Renato Borghi (1937) e Ítala Nandi (1942) visitaram repetidamente a Europa.

É possível defender o surgimento de um movimento teatral nos anos cinqüenta, que se iniciou com a contestação do espaço, aproximando o ator do espectador em palcos alternativos, como o Teatro de Arena, fundado em 1953 pelo diretor José Renato e que se expandiu na década seguinte para grupos, tais como o Oficina (1958-1972) liderado pelo diretor José Celso. Nota-se como houve uma abordagem temática da cultura brasileira, da sua linguagem e de seus gestos, problematizados por meio de novas técnicas de interpretação – como o método de Stanislavski[25], o

---

foi proposta pelo filósofo Michel Bernard, com base em Merleau-Ponty e Anton Ehrenzweig. O conceito de corpo pode levar a uma série de mal-entendidos, dentre os quais a ilusão de que o "corpo" existiria como uma entidade homogênea, autônoma, estável, realidade objetiva e autojustificada [...]. A corporeidade, ao contrário, leva em conta a dimensão instável, heterogênea e múltipla do corpo, aqui entendido não mais como realidade objetiva mas sim como rede sensorial, pulsional e imaginária [...] (GINOT, 2008 : 717-8) [Tradução livre da autora].

[23] Roger Planchon (1931-2009) – Diretor, autor e ator. Participou do programa francês da descentralização teatral, dirigindo a partir de 1957 o Théâtre de la Cité à Villeurbanne. (COUTY e REY (org.), 1980: 253).

[24] Jean Vilar (1912-1971) – Autor e diretor, fundou em 1943 a Cia dos Sete. Organizou o primeiro festival d'Avignon em 1947 e em 1951 passou a dirigir o Théâtre National Populaire. *Idem*. p. 249.

[25] Konstantin Alexeyev Stanislavsky (1865-1938), pioneiro em seu tempo por elaborar um método que permitia ao ator construir seu personagem, quer através da sua caracterização

que terminou por demandar uma reformulação da própria gestualidade do ator. Uma gestualidade não mais a serviço do textocentrismo, em que a palavra predominava sobre a ação, mas que poderia utilizar o texto como "pretexto" para a criação.

Um teatro que, segundo a análise crítica de Yan Michalski (1989:24-6), sofreu a influência de uma revolução cultural que estava sendo preparada em todo Ocidente e que, entre outros aspectos, questionou o predomínio da palavra, outrora tradicionalmente consagrada como o elemento mais importante da comunicação teatral, substituindo-a pela ênfase dada à linguagem corporal. Linguagem essa que não mais se contentou com o histrionismo de primeiros atores, nem tampouco com o realismo, mas que clamou por ser reinventada. Como relembrou o ator Gracindo Jr, ao referir-se à sua estréia no teatro na década de sessenta, como: "uma época em que o ator estava vivendo um momento novo no teatro brasileiro, ele estava se preocupando com o seu corpo. Foi realmente quando a gente começou a se preocupar com o corpo, porque antes era só a palavra" (JÚNIOR, 2002).

Essa necessidade de "falar" com o "corpo" repercutiu nas escolas de teatro, que inovaram, instituindo a disciplina de "expressão corporal", que habilitava o ator para além das matérias até então ministradas, como a esgrima, a yoga e o balé clássico. Ela foi implementada na grade curricular do Conservatório Nacional de Teatro[26], no Rio de Janeiro, em 1965, porém a sua origem no Brasil remonta, entre outros, à professora Chinita Ullmann[27], que lecionou durante dez anos as disciplinas Mímica e Ginástica Rítmica, desde a fundação da Escola de Arte Dramática de São Paulo, em 1948, por Alfredo Mesquita. É curioso notar, que estas matérias rece-

---

psicológica, quer posteriormente através das ações físicas. Um método de interpretação que foi divulgado no Brasil por Augusto Boal e Eugênio Kusnet (1898-1975), e que ainda é notadamente adotado pelas grades curriculares das escolas de teatro.

[26] Nelida Carmem Hawtrey de Laport/ Nelly Laport (1927-2006), egressa do Original Ballet Russe, do Coronel W. De Basil (1880-1951), era responsável pela disciplina, em que trabalhava, entre outros, com exercícios da dança moderna no estilo de Nina Verchinina. (LAPORT in: SAADI e TORRES, 1998: 77-87).

[27] Chinita Ullmann (1904-1977), nascida em Porto Alegre, inicia-se na dança aos 15 anos, com Mary Wigman em Desdren na Alemanha, trazendo para o Brasil elementos da dança moderna expressionista alemã. Fundou em 1932 sua escola em São Paulo com a bailarina clássica Kitty Bodenheim.

beram a denominação de "expressão corporal" justamente no ano em que Chinita se afastou da escola, em 1959, substituída então por Aída Slon. O que não significa que a sistematização do seu trabalho, que incorporava elementos da eurritmia de Dalcroze[28] e da mímica segundo Laban[29], não tenha sido perpetuada por suas seguidoras na década de sessenta.[30]

É nesta década ainda que o teatro carioca recebia os jogos dramáticos – "em que a mímica utilizada durante improvisações, incitava ao domínio do corpo" (FERNANDES, Sílvia, 2000:35) – transmitidos por Maria Clara Machado (1921-2001) após seu regresso da Europa. Em suas estadas na Europa, Maria Clara cursou o E.P.J.D.[31] e freqüentou, entre outros, o curso do mímico Étienne Decroux[32], contribuindo para o novo enfoque sobre o movimento corporal em escolas como o Conservatório e a FBT[33] – a escola de Dulcina – além do seu grupo experimental, o Tablado (1951).

A expressão corporal chegaria ainda no Rio de Janeiro através das pioneiras argentinas María Fux, Patrícia Stokoe e Lola Brikman que vieram ministrar oficinas nas décadas de setenta e oitenta e encontraram aqui "muitas coincidências com importantes personalidades brasileiras, entre as quais Angel Vianna, Klauss Vianna e Dulce Aquino" (BRIKMAN, 1989:9). Essa expressão corporal contribuiu então, para a criação de uma nova linguagem no panorama de um teatro censurado por decretos como o AI-5[34]. Lembre-se que foi uma época na qual a liberdade da imprensa foi seriamente prejudicada, situação que se agravou durante o longo período de ditadura militar (1964-1985), como declarou Klauss Vianna:

---

[28] Jacques Dalcroze (1865-1950), músico e pedagogo suíço, elaborou uma abordagem do movimento, denominada de rítmica, ou eurritmia, baseada na educação psicomotora pela prática de um complexo solfejo corporal, ressaltando a economia e clareza dos movimentos.

[29] É importante notar que o sistema Laban continua absolutamente presente nos cursos de formação que abordam a questão do movimento, seja em dança, ou em teatro no Brasil.

[30] Segundo Armando Sérgio da Silva, as bases da preparação corporal formuladas por Chinita Ullmann não sofreram alterações significativas até 1968, ano da incorporação da EAD pela USP. (SILVA, 1988).

[31] E.P.J.D.: *Éducation Par le Jeu Dramatique* (Educação Através do Jogo Dramático) Associação/Escola fundada por um grupo de diretores, militantes da Educação Popular, dentre os quais Jean-Louis Barrault, que buscava criar artistas "vivos", como se dizia na década de quarenta, na França.

[32] Étienne Decroux (1898-1991) - Ator, professor. Desenvolveu uma pesquisa minuciosa sobre a mímica corporal, inicialmente com o ator Jean-Louis Barrault, na qual sistematizou princípios tais como: articulações, segmentação corporal, oposições, caminhadas, contrapeso, equilíbrio e ritmo, entre outros. (LORELLE in CORVIN, 1995: 260-1).

[33] FBT – (1955-1968) Fundação Brasileira de Teatro, escola de formação em artes cênicas, fundada pela atriz Dulcina de Moraes, que profissionalizou inúmeros artistas no Rio de Janeiro.

> *Aquele era um momento de grande repressão e medo. Qualquer grupo de três pessoas que entrasse na escola fazia a gente ficar horrorizado: era o tempo de perseguição ao teatro, aos atores, ao pensamento. Mais do que nunca entendi a diferença entre a dança e o teatro, a diferença entre ator e bailarino. Nunca houve qualquer censura ao balé no Brasil – a não ser no caso ridículo da transmissão pela tevê do espetáculo do Bolshói. Era como se a dança brasileira não fosse feita aqui: era uma coisa estranha, não fazia parte do país. Essa foi a fase em que acreditei não ter mais nada a ver com a dança, em não voltar mais a trabalhar com bailarinos (VIANNA e CARVALHO, 1990:36-7).*

É possível falar de um *boom* da expressão corporal na década de setenta, que se expandiu com rapidez, multiplicando-se por todo o país, sendo ainda absorvido, por outras áreas artísticas tais como a música, as artes plásticas e mesmo a educação física. O que configurou um quadro propício para o surgimento de uma função, a "preparação corporal", da qual Klauss Vianna foi um importante expoente. Tal qual um escultor, ele se distinguiu pela desconstrução e reestruturação de corpos aptos a expressar o que a revolução cênica de então solicitava, inaugurando desse modo, uma fase no teatro moderno brasileiro. Pode-se dizer que Klauss trabalhou o ator como um suporte maleável capaz de exprimir a nova linguagem, predominante nesta fase do teatro, contribuindo decisivamente para a transição do trabalho corporal do ator na década de sessenta.

---

[34] AI-5, o Ato Institucional n° 5, foi decretado em 13/12/1968, fechando temporariamente o Congresso Nacional, cassou mandatos eleitorais, suspendeu por dez anos os direitos políticos dos cidadãos, entre outras medidas autoritárias que instauraram um período de terror na história brasileira.

KLAUSS VIANNA – A FORMAÇÃO DE UM COREÓGRAFO

Klauss Vianna foi um coreógrafo autodidata, responsável pela criação do que se convencionou chamar de dança moderna, surgida em Belo Horizonte nos anos cinqüenta. Existia nesse tempo em Belo Horizonte um movimento cultural denominado Geração Complemento, em virtude da revista literária *Complemento* (1955), criada por intelectuais da época. Essa geração reunia entre outros, os escritores Ivan Ângelo, Fernando Gabeira, Silviano Santiago e Henfil; os atores Carlos Kroeber, Jonas Bloch e Jota D'Ângelo; o maestro Isaac Karabtchevsk; o crítico de arte Frederico de Moraes; os artistas visuais Augusto Degois e Wilma Martins; e os bailarinos Klauss Vianna, Angel Vianna, Duda Machado e Décio Otero.

O guru do grupo era Jacques do Prado Brandão, que pertencia à geração anterior, formada por Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Hélio Pelegrino, Paulo Mendes Campos, Autran Dourado e Francisco Iglésias, entre outros. *Complemento*[35] foi uma revista literária, fundada por escritores e jornalistas como Silviano Santiago, Theotonio dos Santos, João Marschner e Ivan Ângelo, substituindo as precedentes, *Edifício* e *Vocação*. Com relação às gerações antecedentes, notadamente literárias, a geração Complemento se distinguiu pela interdisciplinaridade, com cada um "dentro da sua profissão, dando incentivo ao outro" (VIANNA, Angel, 1999).

Klauss Vianna iniciou sua formação em dança quando jovem, após assistir pela primeira vez, um espetáculo de balé, em 1947. Tratava-se do Ballet da Juventude[36], dirigido por Igor Schwezoff (1904-1982). Por sorte, o coreógrafo e professor Carlos Leite[37], um dos integrantes, resolveu ficar em Belo Horizonte, abrindo sua própria escola em 1948, na qual Klauss foi um dos primeiros bailarinos a se matricular. Depois de um ano e meio de dedicação exclusiva, já era assistente e professor da escola. Mas dúvidas pairavam no ar, e Klauss não entendia porque estudar dança tinha que ser tão doloroso, tanto didaticamente, pois Carlos Leite vinha de uma escola rígida e punia fisicamente seus alunos, quanto mentalmente, ao receber respostas insatisfatórias para suas questões. Finalmente, contra a estética simétrica, exigida pelo balé clássico, descobriu sua própria assimetria, tinha uma perna mais comprida do que a outra.

---

[35] *Complemento* - O nome da revista teria sido retirado de um poema de Ferreira Gullar: "Grito, fruto obscuro/ e extremo dessa árvore: galo./ Mas que, fora dele,/ é mero complemento de auroras". Apesar de ter como pólo aglutinador o Centro de Estudos Cinematográficos, o grupo responsável pela revista definia-se como pluri-artístico. Cada novo colaborador era recebido como complemento, mostrando o panorama das artes em Minas na forma de um mosaico. (REIS, 2005: 26-7).

[36] O Ballet da Juventude foi idealizado em 1945, por Sansão Castelo Branco (1920-1956), e se profissionalizou em 1947 no Rio de Janeiro, sob direção do coreógrafo Igor Schwezoff, terminou em 1947, ressurgindo de 1948 até 1956.

[37] Carlos Leite (1914-1995), natural de Porto Alegre (RGS) se instala em Belo Horizonte em 1948, a convite do Diretório Central dos Estudantes (DCE), da Universidade de Minas

É curioso notar que durante sua formação como bailarino, Klauss encontrou retorno para suas dúvidas, nas artes plásticas. Vizinho do pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), responsável pela direção da então novíssima escola de Belas-Artes (1943), Klauss ficou amigo do pintor, servindo-lhe de modelo. Posando para Guignard, começou a pesquisar no próprio corpo, intuitivamente, a intenção anterior ao movimento. Interpretava a cada dia uma historinha diversa e observava a sua reação muscular, a partir de uma emoção idealizada.

Durante sua estadia em São Paulo (1949-1951), em que se aprimorou com Maria Olenewa[38], Klauss Vianna, ainda envolvido com as artes plásticas, visitou os museus, assim como outrora Isadora Duncan[39] havia se interessado pelos vasos gregos, nos museus europeus. Descobriu desse modo Rafael, Da Vinci, Modigliani, observando nas pinturas e esculturas, as articulações, os músculos, e o apoio dos corpos, num prenúncio do que seria sua própria técnica: "Observei, de início, a posição do dedo anular nas pinturas renascentistas e fiquei fascinado com a relação entre esses desenhos e a postura exigida para as mãos no balé: em ambos os casos, a

---

Gerais, para fundar a primeira escola de balé clássico da cidade. Foi primeiro bailarino do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do Ballet da Juventude. Integrou, ainda, o Original Ballet Russe.

[38] Maria Olenewa (1896-1965), ex-integrante da companhia de Anna Pavlova, estudou na Rússia e aperfeiçoou-se em Paris. Fundou a primeira Escola Oficial de Bailados do país, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1927. Em São Paulo (1943-1948) dirigiu a Escola Municipal de Bailado (1940), formando assim, a primeira geração de bailarinos.

[39] Isadora Duncan (1877-1927) – uma das pioneiras da dança moderna nos EUA, que libertou a dança dos aparatos clássicos, aproximando-a da natureza. Não tendo fundado propriamente uma técnica deixou, todavia, um repertório de pequenas obras que vêm sendo remontadas nos últimos anos. (DOAT: 2005, 16-9).

certeza de que o movimento parte de dentro e não pode, jamais, ser apenas forma" (VIANNA e CARVALHO, 1990:23).

Ao freqüentar em Belo Horizonte a escola de Belas-Artes, Klauss deparou-se com os artistas da época, gente como Amilcar de Castro, Yara Tupinambá, e Maria Helena Andrés, que participariam da transição do movimento modernista para as vanguardas em Minas[40]. Guignard incentivava o espírito de liberdade de criação de seus alunos e a procura de idéias próprias. Nesse ambiente das artes plásticas, Klauss afirmava ter aprendido mais sobre a dança do que com seus professores de balé. Estudando como os artistas pintavam, percebia que aquilo também era dança, numa analogia, a tela como o palco, e as linhas e pinceladas, como o desenho do movimento no espaço.

Klauss Vianna e Maria Ângela Abras (Angel Vianna), colegas no Ballet de Minas Gerais, do Teatro Mineiro de Arte, corpo de baile fundado por Carlos Leite, se casam em 1955 e oficializam a Escola de Ballet Klauss Vianna, uma escola de dança clássica "menos rígida" (CASALI e NAVAS, 1992). Aos poucos o estudo da anatomia, que possibilitou levar para a dança o conhecimento científico do corpo, somado a relação da música com a dança, trabalhada pela musicista Susy Botelho, delimitou o perfil interdisciplinar desta escola. O casal Vianna iniciou ainda uma nova etapa, ao travar contato com o professor de Hatha Yoga - Georg Kritikos (Sarvânanda), confrontando o corpo, até então verticalizado pelo balé clássico, com o plano horizontal, explorado pela yoga.

Eterno curioso e investigativo pesquisava primeiro no próprio corpo e em seguida no da esposa, Angel Vianna, os novos movimentos que abririam caminho para a criação de uma dança moderna em Minas Gerais, pois acima de tudo, Klauss Vianna "pensava" o movimento: "Ele já estava com tudo pronto na cabeça [...] porque ele ficava ali sentado, ouvindo a música. Quando ele levantava, e me mandava fazer, a coreografia já estava pronta" (VIANNA, Angel, 2006).

---

[40] Segundo Marília Andrés Ribeiro houve uma atitude de vanguarda nos jovens artistas da década de 60, em Belo Horizonte, em oposição à mitificação de Guignard e à diluição da pintura figurativa das cidades históricas, usadas como clichês pelos seus seguidores. Como o abstracionismo e o concretismo não haviam sido colocados em questão, os ex-alunos do mestre que adotaram tais tendências foram tomados como exemplos deste primeiro questionamento. (RIBEIRO, 1997: 125).

É dessa época também a criação do Ballet Klauss Vianna (1959-1962), inicialmente um grupo amador, formado pelas alunas da escola, que vai aos poucos se profissionalizando. O marco foi a nova versão da coreografia *O Caso do Vestido*[41] em 1959, sobre o poema de Carlos Drummond de Andrade. Até então, pode-se dizer, que Klauss Vianna trabalhava uma linguagem neoclássica, como no balé *Concerto Barroco*, sobre *As Quatro Estações*, de Vivaldi, um número clássico, sobre sapatilhas de ponta, mas de concepção moderna (MACHADO, 2001:39).

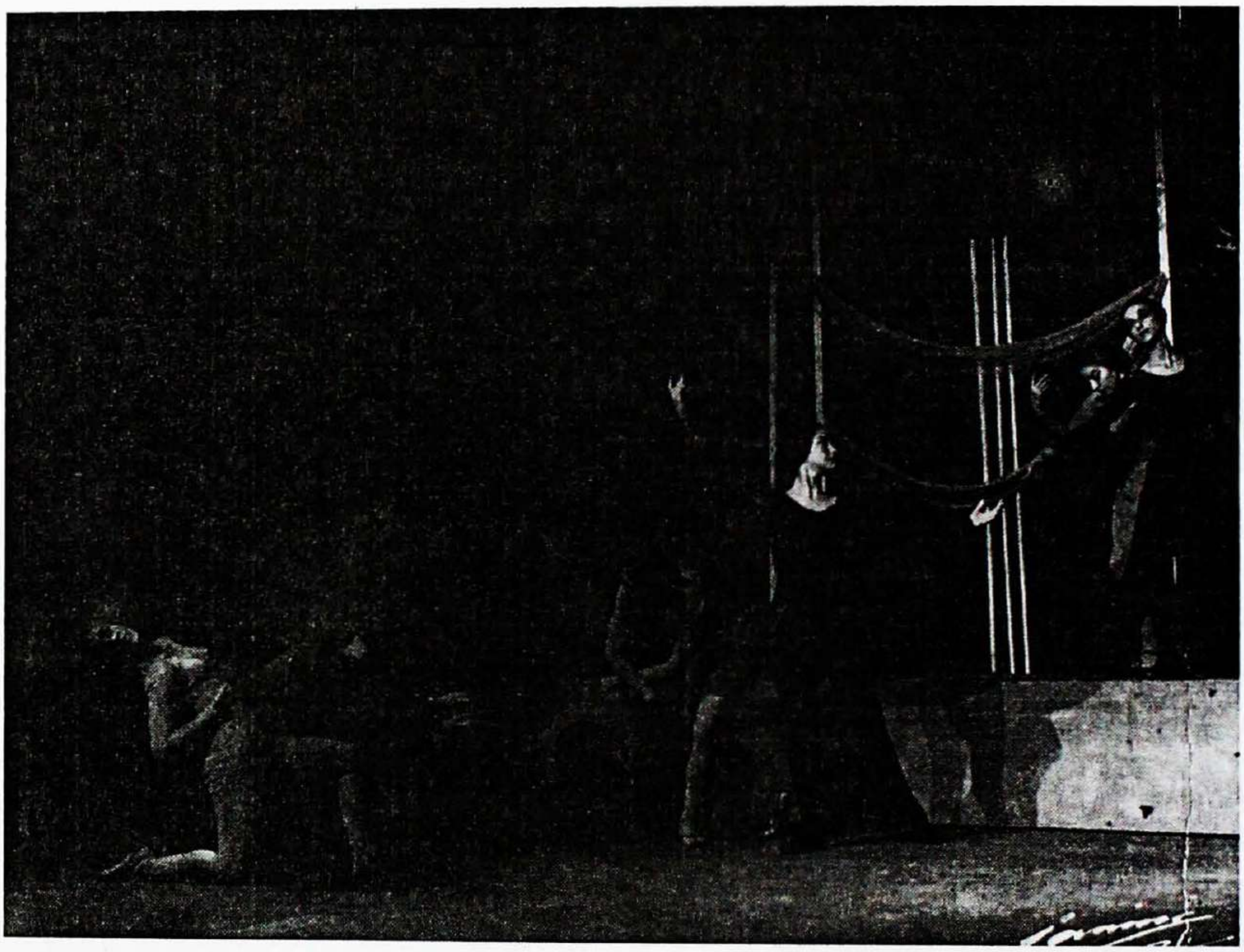


Figura 1 - *O Caso do Vestido*

---

[41] Para o poema *O Caso do Vestido*, de Carlos Drummond de Andrade, que aborda o tema da traição e do triângulo amoroso, Klauss Vianna concebeu uma coreografia passada em dois planos. Enquanto no plano real desenrolava-se a história, o plano imaginário representava as memórias do narrador, deste modo cada personagem foi representada por duas bailarinas. O figurino desprezou os "tutus" do balé clássico, adotando collants e a sapatilha de meia ponta. (REIS, 2005: 84).

O Ballet Klauss Vianna inovou ao utilizar em suas criações coreográficas recursos inusitados, como atores do Teatro Experimental recitando poesia ao vivo no balé *O Caso do Vestido*; trilha sonora concreta composta por ruídos de máquina de escrever e carros em *Arabela, a Donzela e o Mito*; inspirado em Ciro dos Anjos e a presença da cantora lírica Maria Lúcia Godoy, interpretando uma composição de Ernesto Schürman para *A Face Lívida*, de Henriqueta Lisboa.

Numa preocupação intelectual constante com a cultura brasileira, o Ballet Klauss Vianna privilegiou trabalhar sobre temas nacionais, investigando movimentos próprios e superando os limites clássicos que faziam da dança em Belo Horizonte mera cópia do que se fazia em outros lugares, o que segundo o crítico Marcelo Castilho Avellar (1997), "atirou a cidade no caminho da contemporaneidade". Já que sofrendo influências literárias, convivendo com um teatro experimental e absorvendo estudos de anatomia, artes plásticas, música e yoga, num meio intelectual efervescente e voltado para a vanguarda, que foi a Geração Complemento, não havia como continuar coreografando "giselles", "silfides" e "cisnes".

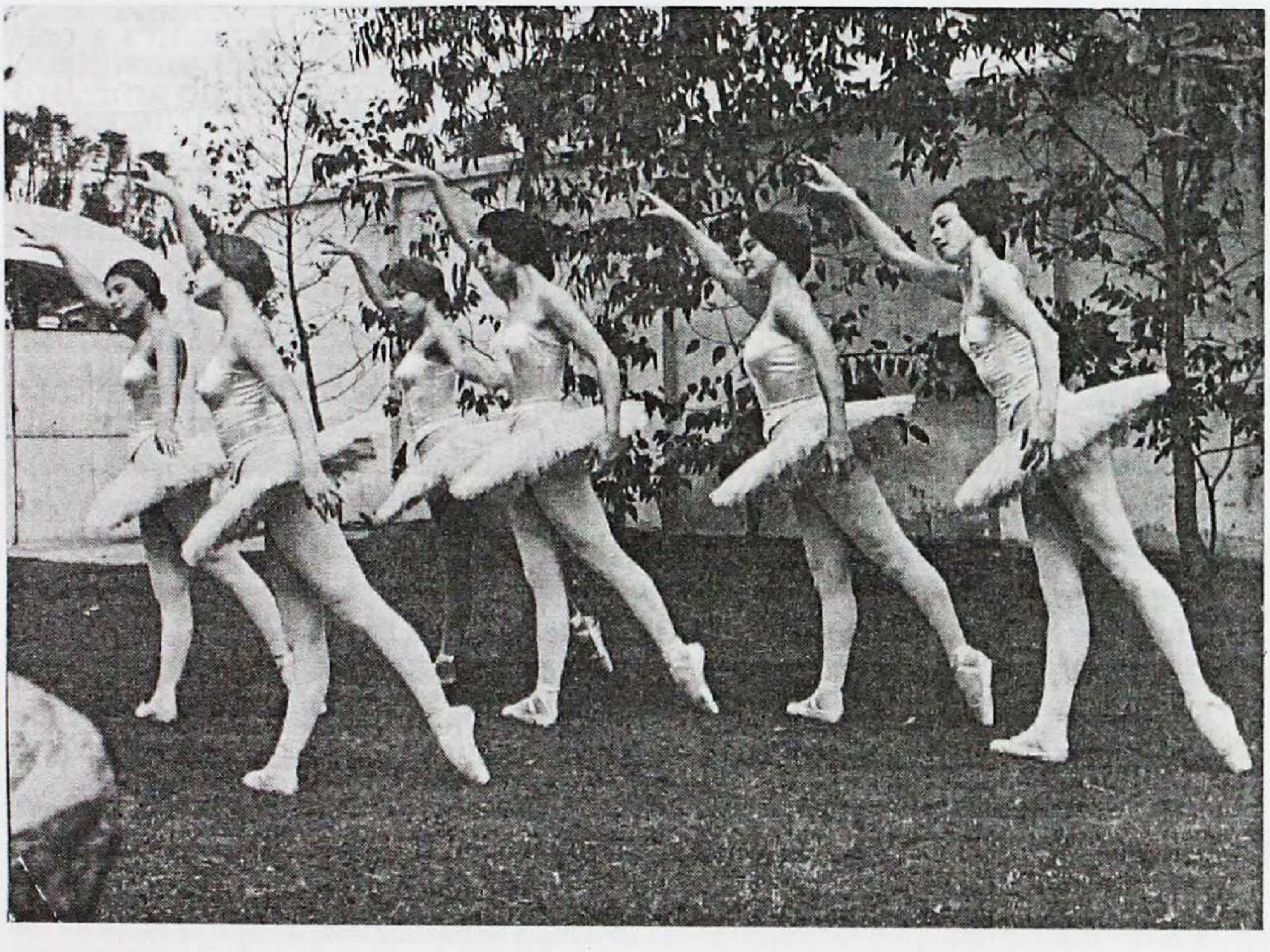


Figura 2 - Ballet Klauss Vianna

RIO DE JANEIRO – SOLO FÉRTIL PARA A EXPRESSÃO CORPORAL

Klauss Vianna veio para o Rio de Janeiro em 1965, com Angel Vianna, após um período de dois anos de trabalho na Universidade Federal da Bahia[42], quando incorporou influências como o jogo de capoeira e o aprofundamento na anatomia, além de travar contacto com o sistema Laban[43]. Uma década depois, em 1975, juntamente com a professora Thereza D'Aquino fundam o *Centro de Pesquisa Corporal – Arte e Educação.* Conhecido na época como "o corredor cultural do Rio de Janeiro", agregava artistas plásticos, músicos, bailarinos e atores com um público altamente diversificado. A escola seguinte, um centro de formação profissional, foi fundada em 1983 por Angel, Rainer Vianna e Neide Neves, sob o nome de *Centro de Estudos do Movimento e Artes – Espaço Novo.* Esse centro evoluiu para um curso de formação técnica em dança contemporânea, recuperação motora e terapia através da dança – a Escola Angel Vianna - e em 2000, foi criada a Faculdade Angel Vianna - FAV.

Pode-se afirmar com certeza, que a partir da montagem *A Ópera de Três Vinténs* (1967), em que Klauss travou seu primeiro contato com o teatro profissional no Rio de Janeiro, assinando na ficha técnica a realização da "coreografia", algo mudou na preparação corporal do ator. Isto porque, embora já existisse trabalho de corpo no teatro carioca antes de 1967[44], foram circunstâncias específicas surgidas a partir desta montagem que determinaram a criação de um novo método de coreografar atores, que passou a ser reconhecido na década de setenta, notadamente, como "expressão corporal" [45]. Esse método passou a ser cada vez mais requisitado e Klauss e Angel ministraram-no tanto em cursos livres para atores e pessoas interessadas, quanto nas montagens teatrais da década de setenta e oitenta, alcançando os dias atuais.

---

[42] Em 1962, Pascoal Carlos Magno (1906-1980) organizou o 1° Encontro das Escolas de Dança do Brasil, em Curitiba. O Ballet Klauss Vianna participou com uma aula de balé e a coreografia *Marília de Dirceu.* Tanto a aula antecedida por uma parte sonora, que já incorporara no aquecimento, elementos de yoga com pés descalços, quanto a coreografia que trazia uma diagonal inteira com o simples deslocamento de uma santa, como se estivesse num andor causaram furor no evento. Esse encontro possibilitou a Klauss, o convite para reformular o setor de balé clássico na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

[43] Durante sua estadia na Bahia, Klauss e Angel trabalharam com Rolf Gelewski (1930-1988), bailarino alemão discípulo de Gret Palucca, Marianne Vogelsang e Mary Wigman. Segundo Angel Vianna (2006) Klauss teria ainda contribuído na tradução das apostilas de Rolf Gelewski sobre elementos do sistema Laban.

[44] Sabe-se da existência de outros profissionais como Sandra Dieken, coreógrafa que costumava trabalhar com teatro e acabara de abrir um curso de dança para atores, e Nelly Laport que lecionava dança e expressão corporal, no então Conservatório de Teatro na praia do Flamengo.

Todavia, se inicialmente seu trabalho de preparação corporal para atores foi identificado como "expressão corporal", mais tarde em inúmeras montagens, Klauss Vianna assinou, entre outros, "dinâmica corporal" e "preparação corporal" criticando o uso indevido do termo. Trata-se do *boom* da "expressão corporal", que surgiu na década setenta e encontrou solo fértil no teatro, implicando em alguns equívocos, como lembrou o diretor Aderbal Freire-Filho, referindo-se à abordagem de alguns grupos teatrais que lhe pediam "um texto para montar, mas um texto de expressão corporal", denotando uma confusão geral. Um período, ainda segundo o diretor, "em que existia a busca do espontaneísmo, como uma afirmação de vida, e a crítica ao formalismo como uma denúncia de morte" (FREIRE-FILHO, 2001).

Nota-se em publicações recentes como a questão espontaneísta, igualmente citada pelo diretor Aderbal Freire como uma característica predominante na década de setenta, continua atrelada ao termo "expressão corporal"[46], que, segundo Patrice Pavis (1999:155), não alcança nem mesmo o sentido de disciplina, pois "continua a ser mais uma atividade de despertar e treinamento que uma disciplina artística". Sônia Machado de Azevedo (2002: 258-60) sugere inclusive uma mudança da terminologia para "trabalho de corpo", pois segundo ela, esta denominação implicaria tanto na noção de uma disciplina técnica, quanto na própria liberdade expressiva da improvisação.

A "expressão corporal" foi definida por Klauss, como "o despertar do sensorial aliado à pesquisa corporal" (VIANNA, 1974:5). Uma "ciência" que possibilita o conhecimento do corpo. Sua principal função seria fazer o homem perceber o espaço físico dos seus movimentos, restabelecendo as relações sensório-motoras, desverbalizando e ampliando as percepções, resgatando, por fim, a consciência dos sentidos, na busca de um organismo único e integrado. Porém, Klauss criticava na década de 80, o modismo em que a expressão corporal havia se transformado no teatro brasileiro, destacando o uso indevido do termo:

---

[45] Segundo Angel Vianna (2006) o termo "expressão corporal" era identificado na época com os trabalhos de Jacques Lecoq em Paris e de Patrícia Stokoe na Argentina.

[46] Observe-se que alguns autores tiveram o título de "expressão corporal" em suas obras, como uma imposição de seus editores como Moshe Feldenkrais (1964) e Yves Lorelle (1970).

> *A grosso modo, infelizmente, tenho que dizer que estas escolas têm feito tudo mal feito e muito mal interpretado, e por que não dizer? Perigoso. Qualquer coisa para estas escolas é expressão corporal e sintetizam nisto: colocar-se um disco na vitrola, de preferência um Pink Floyd, apagam a luz, e deixam as pessoas rebolarem, e isto não é expressão corporal e nem tampouco é honesto* (PIGNATARO, 06/03/1980:7).

Todavia, a repercussão do seu trabalho corporal, identificado então como expressão corporal, foi grande. Desenvolvido tanto em montagens teatrais, como em diversos cursos, veiculados em estúdios de dança, como no Estúdio Tatiana Leskova com Angel Vianna (1966-1974), no Museu de Arte Moderna (1971-1972) e na PUC/RJ (1975-1976), ou em inúmeras oficinas e *workshops*. Profissionais como os diretores Paulo Afonso Grisolli, Luiz Carlos Mendes Ripper, Ivan de Albuquerque e Sérgio Britto, a fonoaudióloga Glorinha Beuttenmüller, Cecília Conde e Sidney Miller, além da esposa Angel Vianna e a assistente Thereza D'Aquino, entre outros, formavam constantes associações.

Alcunhados pelos bailarinos como "os intelectuais da dança", Klauss e Angel foram absorvidos pelo teatro (SAMPAIO, 09/12/1998: 01). Ele foi capaz de trabalhar o movimento sem o formalismo característico do balé clássico – apesar de ser um ótimo professor desta técnica – tomando por base os impulsos internos, ligando o movimento diretamente à emoção e traduzindo-o em ação cênica, tornando-se, assim, uma figura imprescindível ao teatro na época, como reitera Macksen Luiz:

> *Klauss introduziria o conceito de movimento como ação cênica, justificando-o como parte integrante da interpretação teatral, e com tal ímpeto que, por algum tempo, se reduziu o teatro à ditadura da expressão corporal. Klauss Vianna foi, sem dúvida,*

> *responsável por esse predomínio avassalador do corpo no palco brasileiro. (MACKSEN, 07/04/1998: 1).*

Entre os atores/diretores e bailarinos/coreógrafos assumidamente influenciados pelo casal Vianna, podem ser citados inúmeros atores como Antônio Nóbrega, Bruna Lombardi, Giulia Gam, José Wilker, Juliana Carneiro da Cunha, Marco Nanini, Maria Helena Imbassaí, Mariana Muniz, Marília Pêra, Regina Casé, Renata Sorrah, Rubens Corrêa, Tônia Carrero, entre outros, além de diversos bailarinos como Beth Bastos, Deborah Colker, Duda Costilhes, Dudude Herrmann, Graciela Figueroa, Ivaldo Bertazzo, Jussara Miller, Lia Rodrigues, Márcia Rubin, Neide Neves, Paulo Caldas, Regina Miranda, Rossela Terranova e Zélia Monteiro.

A TÉCNICA EM MOVIMENTO DE KLAUSS VIANNA

Klauss Vianna sempre foi inquieto e investigativo, um eterno pesquisador que nunca quis cristalizar seu conhecimento, deixando seu sistema em aberto. Não conseguia, além disso, vislumbrar a arte separada da vida e da sociedade em que estivesse inserida. Entende-se que é justamente essa capacidade de refletir sobre o seu ofício, experimentando continuamente o novo, que o diferenciou, distinguindo-o de outros coreógrafos de sua geração e aproximando-o do teatro.

Klauss defendia a não mecanização de sua técnica, como se a sua obra refletisse sua vida e se ele parasse de investigar, morreria. Assim como em outros tempos, grandes mestres do movimento tiveram sua metodologia registrada por seus seguidores, Klauss acreditava não caber a ele essa função. Seu filho, Rainer Vianna, tentou fazê-lo, travando um embate com o pai nesse sentido, pois estudou a técnica de tal modo, que encontrou nela um cientificismo, desenvolvendo uma didática, que infelizmente, não chegou a publicar[47].

Como nunca considerou o seu método pronto, pois assim o desejava, e por este se formar das próprias observações, reflexões e sensações do dia a dia e da sala de aula – tampouco se preocupou em batizá-lo. Porém, esclarecia que não se tratava de uma terapia[48], área de pesquisa corporal bastante em voga na década de setenta, pois não tinha a pretensão de curar tensões crônicas, daquelas que acompanham as pessoas por toda a vida (VIANNA e CARVALHO, 1990:55).

---

[47] O Trabalho de Rainer Vianna figura nos dias de hoje, entre outros, nas publicações de NEVES (2008) e MILLER (2007).

Techne, em grego, designa ofício, habilidade e arte. Segundo Mônica Dantas (1999:30), existem dois conceitos gregos para o termo: o platônico, como aptidão profissional, contrária à capacidade instintiva, e o aristotélico, em que o saber-como (saber-experimental) conduz ao saber-porquê (conhecimento de causa) resultando no saber-fazer (criativo e poético). Portanto, *techne* transforma-se no tipo de conhecimento que pode ser ensinado. Ela ainda ressalta, a importância desse saber-fazer ser continuamente reinventado, tornando-se um formar, sem perder, contudo, sua qualidade de recriação, como lembra Merleau Ponty (1984:110), em "O olho e o espírito":

> *Em trabalhando um dos seus diletos problemas, ainda que fosse o do veludo ou da lã, o verdadeiro pintor transtorna, sem o saber, os dados de todos os outros. Mesmo quando parece ser parcial, a sua pesquisa é sempre total. No momento em que acaba de adquirir um certo savoir-faire, percebe que abriu outro campo, em que tudo o que pôde exprimir antes tem de ser repetido de modo diferente. De sorte que aquilo que encontrou, ele ainda não o tem, deve ainda ser procurado, sendo o achado aquilo que leva a outras pesquisas.*

Klauss criticava o pensamento comum, que concebe a técnica como único fim – responsável pela exibição do virtuosismo – o que reduz a intenção do movimento à sua própria execução e transmite apenas o esforço realizado. Não condenava o aperfeiçoamento técnico, mas procurava evidenciar o limite de toda e qualquer técnica.

---

[48] Nota-se como no séc. XX desenvolveram-se várias práticas corporais afins, também chamadas de "ginásticas suaves", "somáticas" e "holísticas" cujos criadores partiram de suas deficiências físicas e descobriram nos próprios corpos, um modo de superá-las elaborando procedimentos, que ficaram muitas vezes, associados à seus nomes próprios, como a Técnica de Alexander, criada pelo declamador, que sofria de rouquidão Frederick Matthias Alexander, o Método Mézières, elaborado por Françoise Mézières, o método da Drª. Ehrenfried, elaborado por Louise Ehrenfried, o método de Feldenkrais desenvolvido por Moshe Feldenkrais, entre outros.

Conforme Helena Katz (29/07/1986), essa velha discussão da dicotomia virtuosismo técnico versus força expressiva remete ao coreógrafo Jean Georges Noverre, que através das suas *Lettres sur la danse et les ballets*, questionou o artificialismo em que se encontrava o Balé de Corte, na Europa da segunda metade do século XVIII.

A trajetória de Noverre (1727-1810), coreógrafo, *maître de ballet* e teórico francês do séc. XVIII apresenta alguma semelhança com a de Klauss, quando procurou, por meio da aproximação da dança com o teatro, uma possibilidade de reformular o Balé de Corte, por demais "artificioso", em Balé de Ação. Para Noverre o bailarino deveria se tornar um comediante, sem deixar de ser bailarino, apropriando-se da pantomima, como era concebida na época e entendendo o movimento não mais como "artifício", mas sim como "ação".

Entretanto, Klauss assumiu a dificuldade que teve em traduzir a sua técnica nos moldes correntes, pois considerava as idéias corporais pré-concebidas como o aniquilamento da criatividade e da individualidade do aluno, o que nos reenvia a Merleau Ponty (1984:121), em "A Dúvida de Cézanne", para quem a "concepção" de uma obra não pode preceder a sua "execução".

Considerando-se que várias técnicas de dança trabalham por meio do treinamento corporal que visa uma determinada estética, como, por exemplo, o balé clássico, cujo treino consiste na repetição de passos comuns à sequências coreográficas, ou a dança moderna segundo a coreógrafa Martha Graham (1894-1991), que construiu um vocabulário que atendesse à demanda de suas criações, percebe-se como esse encadeamento lógico, técnica-criação, persiste como um saber-fazer inerente à pedagogia da dança clássica e moderna.

Diante desse quadro, poderíamos descrever a técnica de Klauss Vianna, pelo caminho inverso, para além de passos sistematizados, investigando os princípios utilizados por ele, pois segundo Dulce Aquino (1993:110), o objetivo do coreógrafo era justamente libertar o corpo de uma "concepção preestabelecida de forma de movimento". Deste modo, compreende-se porque Klauss Vianna permeou áreas diversas, pois a sua técnica estava atrelada à pesquisa do movimento, e não a sua concepção formal. A forma só lhe interessava como conseqüência de um processo, do contrário ela se tornaria fria e estática, restringindo o homem ao ciclo neurótico da repetição.

Numa analogia com Vilém Flusser (1999), pode-se dizer que Klauss se preocupava com a "atmosfera" que precede à "afinação" dos gestos, pois investigava os princípios geradores do movimento. Por isso seu trabalho foi tão bem aceito pelo teatro, por não impor uma técnica fechada, mas sim, instigar o acesso à "atmosfera", para que os atores pudessem se expressar por meio de "afinações" próprias, como conta Marco Nanini, por ocasião dos ensaios de *Mão na Luva*, em 1984:

> *Ele nunca trabalhou como se nós fôssemos bailarinos, ou exigiu de nós alguma técnica, até com a Juliana, que era bailarina, sempre foi um trabalho em função do ator. Quer dizer, ele tinha uma consciência muito ampla do trabalho do ator. Muito profunda, porque em nenhum momento ele agredia a criação do ator, mas sempre apoiava as necessidades do ator. Muitas vezes para provocar mais a imaginação e a expressão. Eu tinha uma marca de jogar um prato, numa síntese de violência, que foi muito simples, porque quando ficou pronto, já tinha uma base de estudo muito grande desde o início dos ensaios, que foi progressivo, me lembro com muita felicidade* (NANINI, 2002).

O trabalho corporal de Klauss Vianna no teatro atendia às necessidades singulares de cada espetáculo, mas é possível reconhecer dois processos habituais; o "aquecimento corporal" e o momento posterior da *mise-en-scène*, em que Klauss trabalhava junto aos diretores. No primeiro momento buscava a conscientização corporal, que deveria ser alcançada pela auto-observação através de exercícios como o relaxamento muscular ativo, a percepção do peso e o aguçamento dos sentidos. Conduzia, em seguida, para a desconstrução do corpo, por meio de exercícios lúdicos de ocupação espacial, com variação de níveis, que concernia ainda à segmentação corporal, direcionando a sua pesquisa para a descoberta dos pontos de apoio e das alavancas do movimento. A posterior reconstrução desse corpo, enfatizava o alinhamento ósseo, com o acionamento do tônus muscular e a centralização da energia, que permitia ao ator a reconstrução da sua postura.

A partir da conquista do espaço interno, o ator poderia projetar o seu movimento no espaço externo, por meio de processos criativos, direcionados para a busca de movimentos próprios. Três condutas se destacam como ferramentas: a não repetição, que contrariava o ensino habitual na dança, que adestra "corpos-dóceis"[49], e o distanciamento crítico, termo certamente herdado do contato com o teatro, além da noção de disciplina interna. Pode-se, ainda, destacar aspectos da investigação de Klauss sobre a anatomia, enfatizando-se a capacidade do movimento com base nos sistemas esquelético e muscular.

Sobre o primeiro, o coreógrafo observou a importância das articulações, que possibilitam os movimentos, funcionando como alavancas, o que originou a terminologia dos apoios e alavancas (direções ósseas), organizado por Rainer Vianna em oito vetores do movimento[50]. Do estudo sobre o sistema muscular Klauss elaborou, entre outros, os conceitos de "musculatura da emoção"[51], que remete à "musculatura afetiva"[52] de Artaud; e o conceito de "musculatura neurótica" (VIANNA, 1987).

Acredita-se por isso ser possível discutir o pioneirismo de Klauss Vianna, como autor de uma nova função no teatro brasileiro, a de "preparador corporal", instaurando um modo diferenciado de trabalhar a corporeidade do ator, reconhecido na época como o *boom* da "expressão corporal"; tema este que será desenvolvido no decorrer deste livro.

---

[49] (FOUCAULT apud FERNANDES, Ciane, 2000:87).

[50] Sobre isso ver PEDROSO (2000), TAVARES (2002; vol. II) e MILLER (2005 e 2007).

[51] Klauss localizava nas cadeias musculares profundas, ou seja, aquelas abaixo dos músculos superficiais, mais próximas dos ossos e, portanto, responsáveis pelo correto alinhamento postural, o que denominava simbolicamente de "musculatura da emoção". Nesse sentido, para cada emoção existiria um grupo muscular e articular correspondente. Logo, quando um artista pretendia transmitir uma determinada emoção, deveria acionar o grupo específico. (VIANNA e CARVALHO, 1990: 100).

[52] Artaud falava na existência de uma "musculatura afetiva", que corresponderia a localizações físicas dos sentimentos. (ARTAUD, 1985: 165-70).

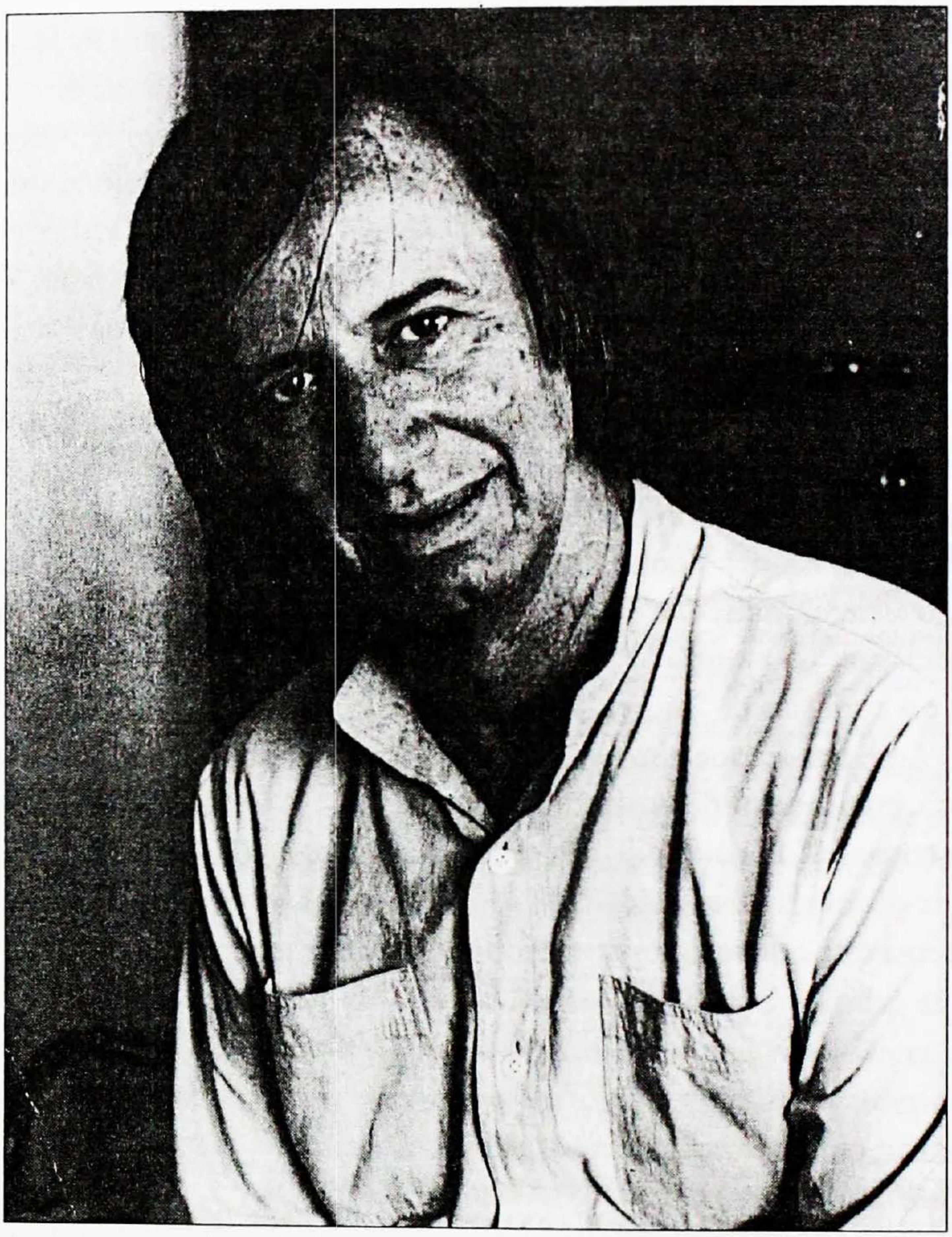


Figura 3 - Klauss Vianna (1975)

CAPÍTULO I

Sob a égide da coreografia

1.1 - *A ÓPERA DE TRÊS VINTÉNS* – PRIMEIRO CONTATO COM O TEATRO CARIOCA

> *Você já viu alguma coreografia melhor do que a hora do rush, cinco horas da tarde na Avenida Rio Branco? Trânsito para todo lado, não tem nenhum Béjart que faça uma coreografia dessa não... É aquilo, as pessoas estão atentas, se não elas vão morrer, o carro vai passar em cima, elas estão dançando, estão usando os cinco sentidos. (VIANNA in: MANSINHO, 1990:129).*

O primeiro contato de Klauss Vianna com o teatro PROfissional no Rio de Janeiro ocorreu em 1967, com uma peça de Bertolt Brecht e Kurt Weill, *A Ópera de Três Vinténs*[53], que estreou em janeiro, dirigida por José Renato. Esta montagem inaugurou a temporada teatral da Sala Cecília Meireles, onde até então só eram apresentados concertos de música. *A Ópera de Três Vinténs* já havia sido dirigida pelo mesmo diretor, José Renato, em 1964, em São Paulo, inaugurando o Teatro Ruth Escobar. Na ocasião, a coreografia foi assinada por Renée Gumiel[54], que relembrou

---

[53] *Die Dreigroschenoper* - Escrita originalmente em 1928, estreou no dia 31 de agosto do mesmo ano em Berlim no Schiffbauerdamm -Theater sob a direção do próprio Bertolt Brecht.

[54] Renée Gumiel (1913-2006), bailarina, coreógrafa e atriz. Uma das introdutoras da dança-teatro no Brasil. Estudou dança e teatro no Dartington Hall (1933-1936) na Inglaterra com

(NAVAS e LINEU, 1992: 44) como a dança embalava todo o espetáculo, mas esbarrava na falta de trabalho de corpo dos atores. Segundo José Renato, Renée Gumiel – que já conhecia o Ballet Klauss Vianna[55] – poderia ter recomendado o coreógrafo Klauss Vianna para a nova montagem da *Ópera de Três Vinténs*, no Rio de Janeiro, em 1967.

A coreografia seria, inicialmente, realizada por Sandra Dieken[56], que costumava coreografar as montagens do teatro carioca:

> *Está marcada para o dia 10 de janeiro próximo vindouro e estréia, na Sala Cecília Meireles, da primeira versão a ser apresentada no Rio da peça de Bertolt Brecht [...]. A obra é em três atos e tem música incidental de Kurt Weill. A tradução brasileira é de Mário da Silva e Raimundo Magalhães Júnior. A edição carioca terá direção de José Renato, cenários de Túlio Costa, figurinos de Ninette van Vuchelen, coreografia de Sandra Dieken e direção musical de Geni Marcondes (OSCAR, 20/12/1966).*

Segundo Klauss Vianna (VIANNA e CARVALHO, 1990: 32), Sandra Dieken, que era bailarina do Teatro Municipal, onde ele lecionava balé, estava com viagem marcada para a Alemanha e declinara do convite, indicando-o para substituí-la. Note-se que uma das primeiras montagens da *Ópera* no Brasil ocorreu em São Paulo, no Teatro Brasileiro de Comédia/TBC (1948-1964), sob direção de Ruggero Jacobbi. Esse empreendimento, na década de 50, foi um choque para a burguesia paulistana da época por causa do enredo da peça de trama corrosiva, que critica acidamente a sociedade burguesa de todos os tempos, através de personagens marcantes, demonstrando seus vícios e hipocrisias. Fora do

---

Kurt Jooss (1901-1979), Alexandre Tairov (1885-1950) e Michael Chekhov (1891-1955). (NAVAS e DIAS, 1992).

[55] Em 1960 o Ballet Klauss Vianna se apresentou no palco da TV Excelsior, no Grande Auditório do Teatro de Cultura Artística, em São Paulo. Na ocasião, Renée Gumiel teria travado contato com Klauss e Angel Vianna. (VIANNA, Angel, 1999).

[56] Sandra Dieken (1930) foi bailarina do corpo de baile do teatro Municipal do Rio de Janeiro e realizou, entre outras, as coreografias de *Os Fantásticos* (1965), dir. de Antônio de Cabo; *Onde canta o sabiá* (1966) dir. de Paulo Afonso Grisolli; e *Pindura a saia* (1967), dir. de Graça Melo.

eixo Rio-São Paulo, menciona-se ainda a montagem realizada pela UFBA, na década de 50, sob direção de Martim Gonçalves, com coreografia de Yanka Rudzka[57].

A concepção da encenação de José Renato

O enredo da *Ópera de Três Vinténs* conta a saga do carismático gigolô Mac Navalha, o bandido número um de uma hipócrita Londres do século passado. Mac Navalha atrai a ira de Mr Peachum, agenciador da mendicância local, ao raptar e se casar com sua filha Polly Peachum. Mac provoca ainda os ciúmes de suas amantes, entre elas a prostituta Jenny Espelunca, que o denuncia para o corrupto chefe de polícia, Brown – o Tigrão. Entre escapadas e recapturas, o anti-herói é finalmente levado à forca, da qual termina por se livrar, devido à absolvição da rainha, prestes a ser coroada.

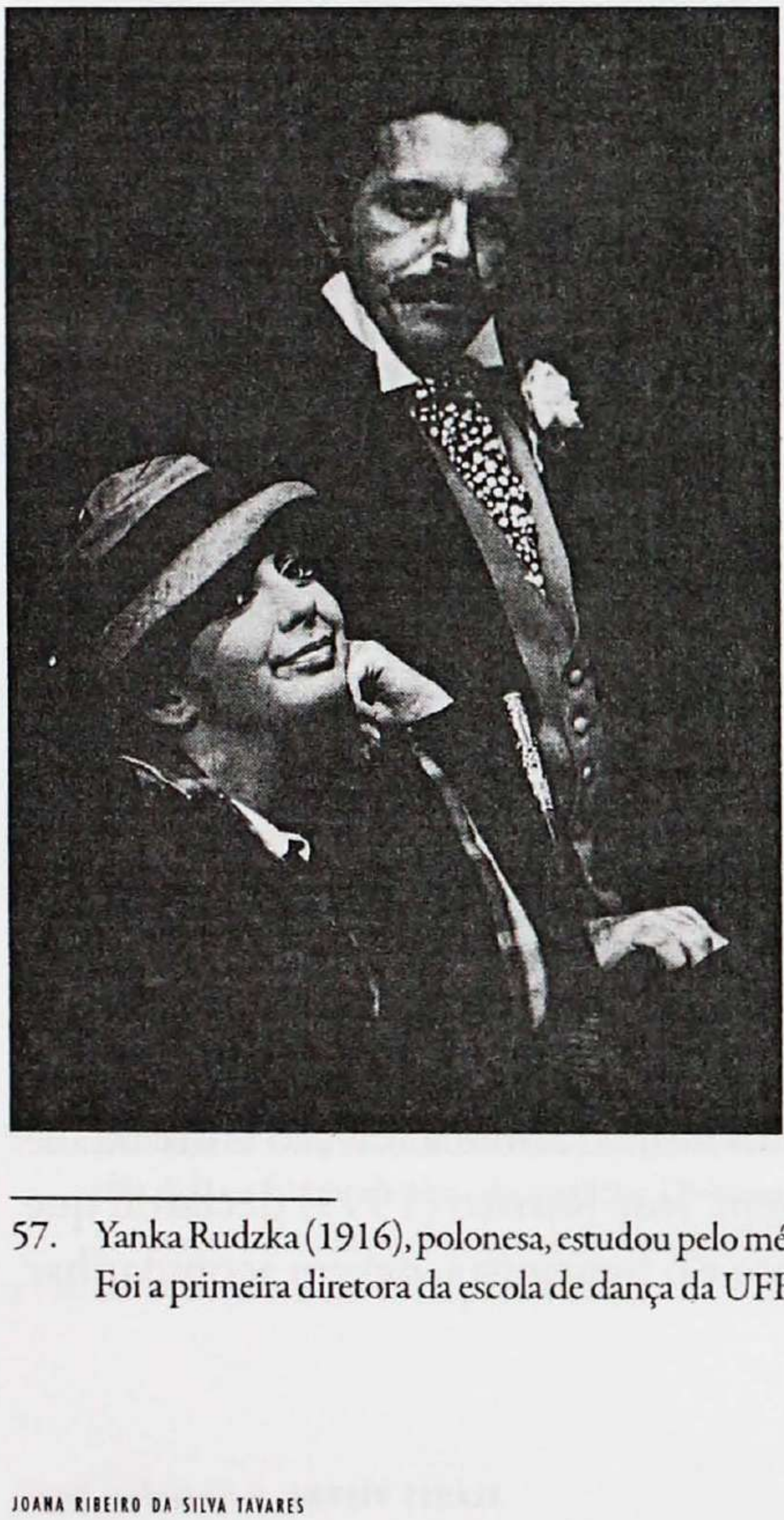


Figura 1 – Marília Pêra (Polly Peachum) e Oswaldo Loureiro (Mac Navalha)

---

[57] Yanka Rudzka (1916), polonesa, estudou pelo método Dalcroze e com discípulos de Mary Wigman. Foi a primeira diretora da escola de dança da UFBA (1956-1959), antecedendo Rolf Gelewski.

Para esta versão carioca, o diretor José Renato realizou algumas adaptações no texto e na música, na tentativa de aproximar o espetáculo da língua e da cultura brasileira. Buscou, por isso, imprimir um tom de sátira, afinando o humor presente na obra com o público carioca. A música, que continuou sendo a original de Kurt Weill, ganhou, em alguns momentos, ritmos brasileiros como o samba e o cavalo marinho pelas mãos de Geni Marcondes.

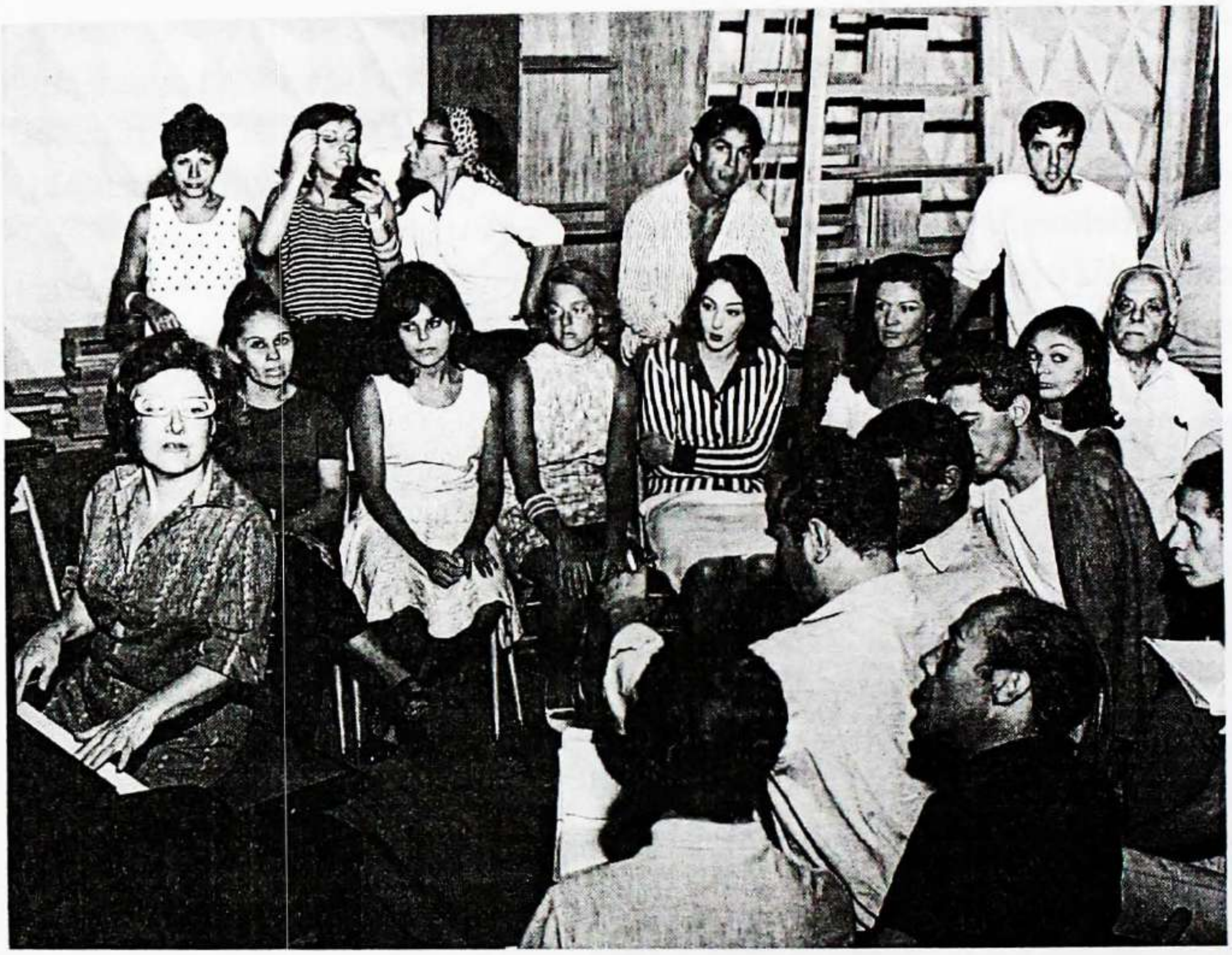


Figura 2– Ensaio do elenco com a diretora musical Geni Marcondes

Quanto ao cenário, diferia completamente da versão anterior. Ao passo que, em São Paulo, Flávio Império havia concebido um cenário mutável a cada quadro da peça, criando uma dinâmica própria, no Rio de Janeiro a cenografia de Túlio Costa era fixa, o que demandava uma complexidade maior na movimentação dos atores. Sobre a relação entre os sistemas cênicos, durante uma montagem, José Renato (1999) declarou que "tanto o coreógrafo, como o cenógrafo e o figurinista, devem acompanhar bem de perto o desenrolar dos ensaios; sentir nascer junto com o diretor a concepção do movimento, das cores e das formas".

A estréia de Klauss Vianna – a reinvenção do coreógrafo

> *Klauss Vianna é autodidata com tendências nacionais na sua concepção coreográfica. Até bem pouco mantinha em Belo Horizonte o seu ballet, com o qual ganhou o título de 'Personalidade do Ano de 62'. Professor de Dança Clássica da Universidade Federal da Bahia e de Expressão Corporal da Escola de Teatro da mesma Universidade. Fez coreografia (sem música seguindo o ritmo do poema de Drummond) de 'O Caso do Vestido', também de Marília de Dirceu, etc. Esta é a sua primeira coreografia para o teatro.* (JAFA, 15/01/1967).

A montagem carioca da *Ópera de Três Vinténs* contou com um grande elenco[58], composto por duas gerações do teatro brasileiro moderno. Apresentou, entre outros, a atriz Dulcina de Moraes[59], em participação especial, como Jenny Espelunca e Fregolente como Mr Peachum. Trouxe ainda Marília Pêra, como Polly Peachum, e José Wilker, recém-chegado ao Rio de Janeiro, como Roberto Serrote, um dos bandidos da quadrilha de Mac Navalha. O ator Oswaldo Loureiro, único egresso da montagem paulista, protagonizou novamente o papel de Mac Navalha. Foi um elenco heterogêneo, do qual Angel Vianna tomou parte, como uma das meninas da casa de Jenny, com as bailarinas Jura Otero e Sônia Magalhães. Entre os mendigos, nota-se a participação curiosa de Paulo Coelho.

---

[58] Sobre elenco completo ver fichas técnicas em anexo.

[59] Dulcina de Moraes (1908-1996) – Atriz e diretora, que atravessou cinco décadas de carreira, três delas a frente de sua companhia: Dulcina-Odilon. Na década de 50 criou, com recursos próprios, a Fundação Nacional de Teatro (RJ) – uma das primeiras escolas de teatro do país, transferindo-a em 1972 para Brasília.

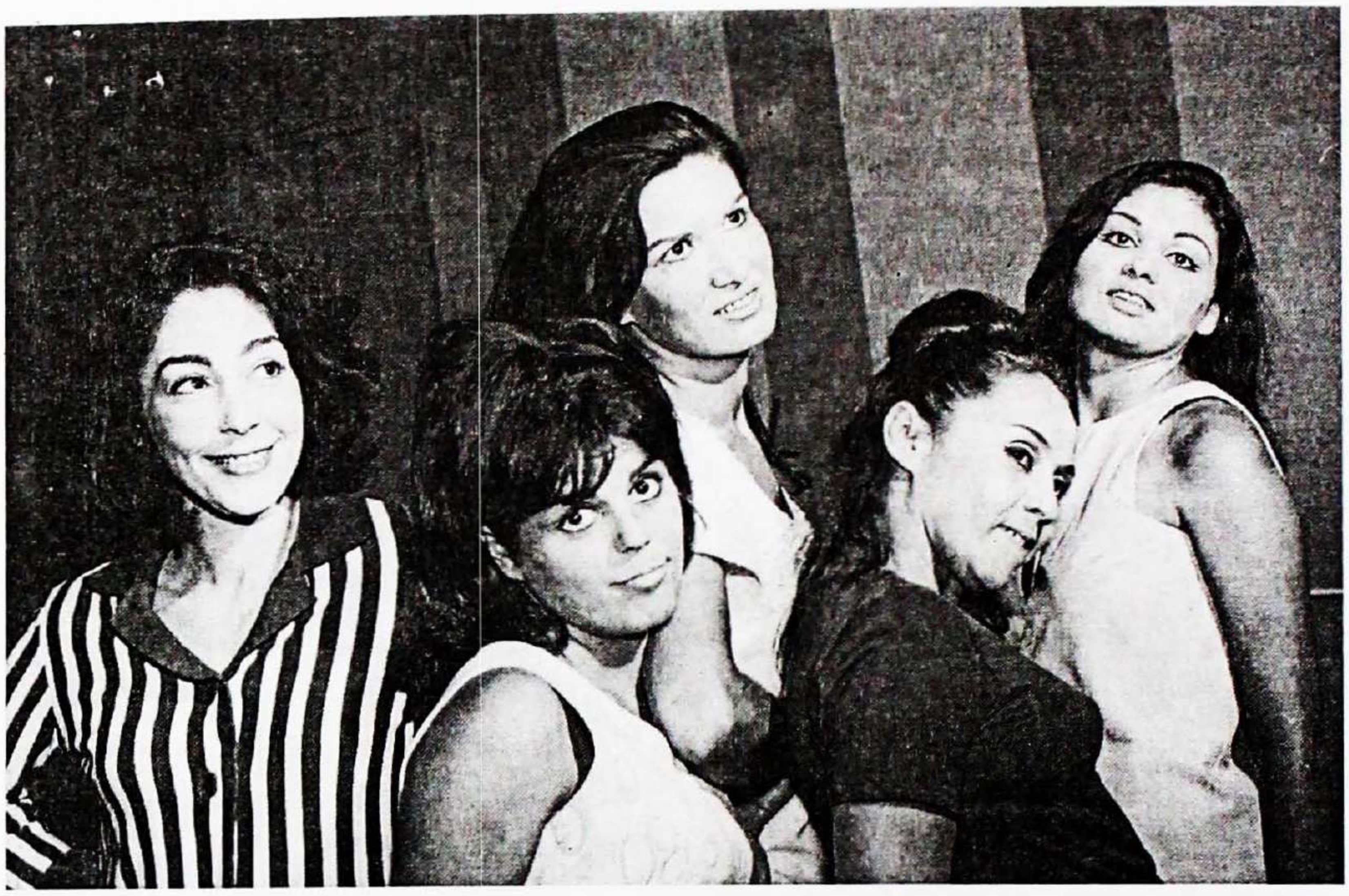


Figura 3– Jura Otero, Leila de Luna, Helena Vasco, Ilva Niño e Sônia Magalhães

Os ensaios da *Ópera*, ao que parece, ocorreram de modo atribulado, devido às grandes dificuldades financeiras que determinaram uma "produção modesta"[60]. José Wilker (2006) comentou que o financiamento do governo era mínimo, causando cortes no orçamento, que reduziram o tamanho da orquestra e o tempo de ensaio. Um processo que "ficou pela metade de tudo", como um "corpo que não se realizou". José Renato (1999) reiterou que a montagem "foi um empreendimento cooperativado esse, que, ao que me consta, não rendeu muito para ninguém, economicamente. Nem por isso, em nenhum momento, a vontade de dar o melhor de si deixou de estar presente".

Angel Vianna se recordou com prazer desta primeira montagem, em que ela dançava e que marcou o início de um novo trabalho na trajetória dos Vianna. A atriz Marília Pêra, que recebera uma formação em balé clássico, contou em seu depoimento como foi confrontada com um jeito completamente diferente de fazer dança:

---

[60] Ver texto do programa do espetáculo – CEDOC/ FUNARTE.

> *O Klauss e a Angel eram um casal, que eu não conhecia, que apareceu nos ensaios. E eles tinham um jeito de fazer a dança completamente diferente, quer dizer, era uma não-dança. Parecia estranho, fácil demais para quem tinha tido formação clássica. Você não tinha que esticar os pés, não tinha que botar para fora os joelhos e nem levantar altíssimo as pernas. Tudo era mais natural, mais orgânico e de acordo com o personagem que você estivesse interpretando. Isso era interessante, na época não tinha idéia, que estavam ali na minha frente, duas pessoas que iriam reformular a dança no Brasil* (PÊRA, 1999 - grifo meu).

O conceito de "não-dança", utilizado por Marília Pêra para definir o trabalho de Klauss Vianna, implica na negação de princípios formais que caracterizavam o trabalho coreográfico feito no teatro carioca até então. Pés esticados em ponta, joelhos voltados para fora em *en dehors*[61] e pernas levantadas altíssimo remetem à estética do balé clássico, e talvez pudessem ser reconhecidas em montagens anteriores, que costumavam empregar bailarinos clássicos como coreógrafos, desde os tempos do Teatro de Revista[62].

Klauss Vianna relatou que a intervenção de um coreógrafo no teatro da época concernia à marcação de "dancinhas". Os atores eram, em sua maioria, desprovidos de uma formação corporal. Segundo ele, o coreógrafo, neste caso, servia apenas para criar uma "movimentação imaginada por um diretor", que se restringia à "dancinhas" (VIANNA, 2005:42-3). Termo que pode soar pejorativo, posto que diminuto em sua dimensão coreográfica remete, contudo, ao termo francês *divertissement*, ou divertimentos – pequenas seqüências coreográficas que serviam, originalmente, para exibir o talento singular de solistas no balé clássico (LEE, 2002:349). Quando inseridas em montagens teatrais do séc XVII, encontraram significativo expoente nas obras de Molière, como *O Burgês Fidalgo* (1670), em que os "balés enfeitavam os entreatos" (PAVIS, 1999:108 e 212).

Todavia, a transposição de um processo coreográfico para a cena teatral revelou para Klauss Vianna sua própria inoperância, e a necessidade de desenvolver um trabalho singular, que atendesse ao "corpo-bruto" do ator. Passos de dança, já sistematizados por técnicas como o balé clássico, neste caso, de nada serviam. Era necessária outra semântica que pudesse ensinar o ator a "representar" uma coreografia, mas, para tanto, foi preciso desconstruir a função do coreógrafo e voltar aos "movimentos triviais"[63].

---

[61] *En dehors* – do francês: para fora. Trata-se da rotação externa do fêmur na fossa do acetábulo, que faz com as pernas se voltem para fora do centro do corpo (o tronco).

[62] Sobre isso ver (SUCENA, 1989) e (PEREIRA, 2003).

Com a colaboração de Angel Vianna, que demonstrava fisicamente suas sugestões, Klauss Vianna elaborou um esquema, em que noções básicas do movimento tais como: flexibilidade, planos espaciais, ritmo, aguçamento dos sentidos e improvisação fossem trabalhados, possibilitando, desse modo, não apenas a apropriação de uma seqüência coreográfica, como também, sua projeção espacial. E observando o corpo dos atores na época, percebeu a necessidade de trazer os estudos de anatomia, notadamente do sistema ósseo, com destaque para as articulações, "que é por onde lubrifica o corpo, com o líquido sinovial" (VIANNA, Angel, 2006).

Sônia Magalhães (2007) recordou que as coreografias eram conduzidas com base na criação das próprias bailarinas, que deveriam interagir com os atores, descartando-se a transmissão de um "movimento-modelo": "Ele não era de mostrar nada, ele ia indicando – o que você sente indo para lá? Agora você dá uma volta, faz o outro lado". Segundo ela, a movimentação que exigia mais técnica em dança era realizada pelas bailarinas que abriam as cenas de conjunto:

> *Quando o Zé Renato só queria dança com o elenco todo em cena, as primeiras a se movimentarem eram as três bailarinas, era a parte do Klauss. Eu me lembro que estava de baby-doll. A idéia era que nós estávamos solando, mas não é, estávamos começando a movimentar a cena. Mas as bailarinas, como tinham mais movimento, se movimentavam primeiro. Nós puxávamos, quer dizer que, no fim, ficava tudo a mesma coisa, mas a parte mais técnica era das bailarinas (MAGALHÃES, 2007).*

Marília Pêra lembrou que o elenco dançava muito, mas sempre contrariando os princípios básicos do balé clássico. A primeira canção era a

---

[63] "Movimentos triviais" – Segundo Helena Katz, os movimentos triviais concernem às ações motoras selecionadas pela evolução como andar, sentar, levantar o braço, etc. Quando reorganizados pelo sistema motor, produzem novas habilidades, ou seja, os "movimentos não triviais", como a dança. (KATZ, 1998: 13).

Jenny dos Piratas, música-tema de sua personagem Polly, em que ela era carregada pelos bandidos da quadrilha do Mac Navalha para cima de uma mesa. Uma seqüência que foi considerada pelo crítico Van Jafa (1967), como "melhor instante" da coreografia de Klauss Vianna:

> *Hoje os senhores me vêem lavando copos e fazendo as camas/ Se me dão um vintém eu digo obrigado. Os senhores me vêem imunda, aqui neste hotel imundo/ Mas não sabem com quem estão falando. (BIS)/ Mas uma noite os senhores vão ouvir gritos no porto/ E vão perguntar: 'Que gritaria é essa?'/ E por me verem lavando copos e rindo/ Vão pensar: 'Por que ela está rindo?'/ E um navio de oito velas/ E cinqüenta canhões/ Vai ancorar no porto. [...] Centenas de homens vão descer à terra ao meio dia/ Vão avançando, em silêncio nas sombras como ratos/ E arrancarão cada um de sua porta/ E acorrentados, levarão todos a mim/ E vão me perguntar: 'Quem é que vai morrer' (BIS)/ Nesta tarde o porto estará quieto/ E quando me perguntarem quem deve morrer/ Os senhores vão me ouvir dizer cheia de alegria: ' Todos!'/ E a cada cabeça que rolar direi: 'Oba!'/ E o navio de oito velas/ E cinqüenta canhões/ Vai partir comigo. (BRECHT e WEILL, 1972/73: 30-1).*

A recepção da *Ópera de Três Vinténs*

Tanto José Wilker quanto Marília Pêra foram categóricos em afirmar que a temporada da *Ópera* foi seriamente comprometida pelas torrenciais chuvas de verão, que muitas vezes dificultavam o acesso do elenco à Sala Cecília Meireles:

> *Freqüentemente, nós não fazíamos o espetáculo, já que o Rio de Janeiro e o teatro inundavam. Eu me lembro que nós íamos no jipe do Denoy de Oliveira; e com freqüência tínhamos que amarrar o jipe num poste porque as águas levavam. De Copacabana até o Centro era um mar só. A temporada foi muito prejudicada por isso* (WILKER, 2006).

Foi um espetáculo, na opinião de Marília Pêra (1999), que "infelizmente não fez sucesso por causa das enchentes, mas que hoje talvez fizesse". Klauss Vianna (2005:43) destacou que suas marcações atraíram, pela primeira vez, a atenção do crítico Yan Michalski para a existência de um trabalho corporal em um espetáculo de teatro, graças a seu resultado diferente:

> *Ora é isto que acontece, por exemplo, na inexpressiva coreografia de Klauss Vianna, ou na impostação de alguns personagens tais como Jacó Mão de Gancho, ou Lucy, ou em algumas marcações grotescamente fáceis [a obsessiva repetição da marcação dos personagens pulando em cima das mesas e camas, as fugas para a platéia]* (MICHALSKI, 25/01/1967 - grifo meu).

E, segundo a crítica de Van Jafa (29/01/1967) para o *Correio da Manhã*: "Klauss Vianna tenta um simulacro de coreografia, sendo o seu melhor instante, na Canção dos Piratas. Perdeu um grande instante sobre a mesa de bodas quando pedia um arroubo coreográfico" (grifo meu). Se a princípio essas críticas sugerem uma "má" coreografia, denotam, por outro lado, o estranhamento provocado por uma espécie de dança que fugia aos padrões da época, remetendo à estética de um projeto moderno, no qual Klauss Vianna estava inserido. Sobre isso, vale notar o emprego da palavra "repetição" por Michalski, que constitui uma palavra-chave no campo da dança. Sua utilização, que abrange, entre outros, a pedagogia e a coreografia, permeia séculos e variados estilos, alcançando na dança contemporânea valor significativo como procedimento artístico[64].

Já a tentativa do "simulacro de coreografia", define o trabalho de Klauss Vianna como a simulação de algo que não ocorreu, o que parece se aproximar da experiência de uma "não-dança", vivenciada por Marília Pêra. Uma expectativa que se estendia ainda à visualização de um "arroubo coreográfico" que, tal qual uma "apoteose"[65] do Teatro de Revista, não ocorreu. Lembre-se que a crítica[66] carioca havia negado o caráter de dança do Ballet Klauss Vianna em 1960, quando a companhia se apresentou em turnê no teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. Nada mal para quem estava reformulando o conceito da dança no país. Uma crítica negativa, todavia, não desmerece uma obra artística, uma vez que implica numa análise circunstanciada, que reconheceu por fim como:

---

[64] Sobre isso ver com mais detalhes em (FERNANDES, Ciane, 2000).

[65] Apoteose – Quadro final feito para impressionar pelo seu luxo, grandiosidade e beleza. Originário das "mágicas" no séc. XIX, apresentava poses e atitudes de dançarinas com figurinos cintilantes, em quadros criados pelos cenógrafos e maquinistas. Passaram a figurar

> *Não é esta, nem de longe, a 'Ópera de Três Vinténs' que gostaríamos de ver, e que gostaríamos que o público visse. Mas entre ver esta e não ver nenhuma, é claro que ficamos com esta e ainda com certa gratidão. A beleza que nela sobrevive é suficiente para justificar uma ida à sala Cecília Meireles* (MICHALSKI, 26/01/1967).

1.2 - *OH! OH! OH! MINAS GERAIS* – COREOGRAFIA PARA O TEATRO EXPERIMENTAL

> *(Em BG a canção "Peixe Vivo")*
> *ATOR: "O dia de Natal amanheceu triste. São duas horas da tarde e a noite já cobriu a cidade: não se vêem senão as luzes fosforescentes dos carros e dos anúncios. Ontem tive a surpresa comigo mesmo. À noite, por volta das 7 horas, senti uma solidão mortal. Não conseguia atender a telefonemas sem quebrar a emoção, porque esta me impedia de falar. Uma tristeza pesada, bruta, dolorosa, invadiu-me. Porque está acontecendo isso comigo? Nova Iorque é uma cidade constituída de rinocerontes de aço. À noite há muita luz que sai dos olhos dos animais, mas que em nada altera o panorama de solidão..."*[67] (BLOCH e D'ÂNGELO, 1968: 50-1).

---

nas revistas-de-ano a partir do final do séc. XIX, finalizando com uma evolução na "escada" das girls, vedetes e boys. (GUINSBURG et al, 2006: 35-6).

[66] Segundo Angel Vianna a recepção carioca deste espetáculo teria sido negativa e a crítica (Paulo Francis) havia questionado o sentido de dança apresentado, dizendo que "aquilo não era dança". (VIANNA, Angel, 1999).

[67] Trecho da carta de Juscelino Kubitschek escrita de Nova Iorque, durante seu exílio.

A peça *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* foi escrita e dirigida por Jonas Bloch e Jota D'Ângelo, numa parceria que se estendeu por inúmeros projetos na capital mineira, tais como *Canto ao amor de amanhã* (1966) e *O Homem e seu grito* (1966). O cenário era o grupo de Teatro Experimental (1956-74), que costumava ensaiar na Escola de Ballet Klauss Vianna, no início da década de sessenta. O Teatro Experimental foi fundado pela ex-diretoria do Teatro Universitário[68] da UFMG, que reunia: Jota D'Ângelo, Carlos Kroeber e João Marschner, depois de uma dissidência com seu diretor artístico, Giustino Marzano. Uma geração autodidata e pioneira, que nasceu do teatro amador, e buscava sua profissionalização, almejando a vanguarda. Para essa geração, que tinha tudo por fazer, também conhecida como *Geração Complemento*[69], a convivência com as companhias de atores em excursão a Belo Horizonte era uma possibilidade de aprendizagem e atualização:

> *Porque havia um intercâmbio muito grande das companhias teatrais do Rio de Janeiro e de São Paulo, em Belo Horizonte; elas passavam aqui. E naquela época, as companhias não vinham fazer só o fim de semana, como é hoje; elas ficavam às vezes um mês fazendo repertório inclusive, duas a três peças. Veio a companhia da Tônia-Celi-Autran, da Cacilda Becker e a da Cleide Yáconis. Ficávamos o dia inteiro lá dentro do teatro e saíamos com eles toda noite, e estávamos sempre conversando, procurando saber das coisas* (D'ÂNGELO, 2006).

O Teatro Experimental, que se profissionalizou após a ruptura de seus componentes com o TU, devido à discordância na montagem de *Crime na Catedral*[70] iniciou suas atividades com duas estratégias. A primeira foi a de montar peças infantis com bom retorno de bilheteria, que viabilizassem a encenação de textos de vanguarda. Deste modo, foram levados aos palcos mineiros dos anos sessenta, peças de Ionesco, Beckett e Arrabal.

---

[68] O Teatro Universitário/TU, vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG, foi fundado como uma escola de formação em 1957. Para sua direção artística foi convidado o italiano Giustino Marzano, por indicação de Paschoal Carlos Magno.

[69] Sobre a Geração Complemento, ver MACHADO, 2001.

[70] Montagem realizada em 1957 pelo diretor italiano Giustino Marzano, que contou com os alunos do recém-implantado curso do Teatro Universitário/TU. Teve música composta pelo maestro Sérgio Magnani, interpretada ao vivo pelo Madrigal Renascentista. Contou com a participação de figurantes vindos da Polícia Montada, que tocavam trombetas montados a

A segunda tática, que refletia o espírito autodidata e interdisciplinar da época, integrava aulas e ensaios em que os próprios participantes lecionavam para o grupo. É neste contexto que Klauss Vianna iniciou seu trabalho de preparação corporal para atores. Conforme Jota D'Ângelo (2006), a "aula de movimento" ministrada pelo coreógrafo ainda não se distinguia muito de uma aula de dança moderna, com base na técnica do balé clássico. Mas o diferencial para o corpo do ator estava no enfoque sobre a "significação do gesto". O movimento era trabalhado por meio de exercícios para a flexibilidade, partindo dos apoios do corpo no chão, que alcançavam a verticalidade pela variação dos "planos"[71] baixo, médio e alto. Estas aulas, que duravam cerca de quarenta minutos, antecediam os ensaios do grupo, como recordou o ator Rodrigo Santiago:

> *Eu fazia teatro desde os 15 anos, em Belo Horizonte, no Teatro Experimental. Era um trabalho muito interessante: montávamos Beckett, Ionesco e, às vezes, até autores medievais. Nessa época, Klauss Vianna dava aulas de expressão corporal para nós, trabalhando junto com o diretor e os atores. Tudo muito moderno. Fiz a narração de O caso do vestido. Era a primeira vez que se dançava ao som de palavras* (SANTIAGO in ZANOTTO et al., 1989:176).

Foi assim que, acolhido pela Escola Klauss Vianna, no horário noturno, o Teatro Experimental ensaiava seus primeiros espetáculos, contando com as aulas ministradas pelo próprio Klauss. Em contrapartida, o Teatro Experimental trabalhou com o Ballet Klauss Vianna na remontagem de sua coreografia *O Caso do Vestido* (1959).

---

cavalo, na entrada do Instituto de Educação (onde a peça foi encenada). O espetáculo foi convidado por Paschoal Carlos Magno para abrir o Festival de Estudantes em Recife em 1958.

[71] Nota-se que, diferente do Sistema Laban, Klauss Vianna identificava os níveis; baixo, médio e alto como planos.

A primeira montagem teatral adulta que subsistiu, independente das montagens infantis, foi justamente *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, o maior sucesso do Teatro Experimental. Escrita no formato de colagem, como *Liberdade, Liberdade*[72], de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, a peça mesclava poesia, música e teatro com projeções de filmes e slides. Lançando mão do sistema coringa[73], em que onze atores se revezavam com agilidade interpretando inúmeros personagens, o grupo buscava se aproximar da platéia, que fora afastada pelo hermetismo dos textos de vanguarda encenados até então. A montagem valia-se, ainda, da utilização de metáforas, por meio da citação de textos que manifestavam, de algum modo, oposição à repressão militar que começava a se agravar no país; o que aproximava a platéia, que se integrava à cena, manifestando seu descontentamento político. Como no episódio descrito pela *Sucursal do Jornal do Brasil* (19/03/1968), em que o público cantou a música censurada *Peixe Vivo*, durante a leitura da carta que Juscelino Kubitschek enviou do exílio para a sua irmã. E, após inúmeros cortes, a montagem foi interditada em 1969 pela Polícia Federal, por causa do seu "sentido político, embora sutil" funcionar como "uma mensagem social subliminar, adversária do movimento revolucionário de 1964" (JB, 29/01/1969).

O espetáculo inaugurou a encenação de um texto nacional pelo Teatro Experimental, que tratava da identidade do homem mineiro ora satirizando-o, ora louvando-o. Este novo recorte, marcado pela parceria entre Jonas Bloch e Jota D'Ângelo, atingiu nesta montagem o seu ápice. E, para coreografar o "homem mineiro", D'Ângelo requisitou seu amigo Klauss Vianna.

A intervenção de Klauss Vianna nesta montagem se ateve à marcação de coreografias no final da peça, sobre músicas recolhidas do folclore mineiro. Uma coreografia calcada em passos, movimentos e deslocamentos em diagonais, em sintonia com a trilha sonora composta por Jota D'Ângelo e Hugo Luiz.

---

[72] *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, dir. Flávio Rangel. Com Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Nara Leão e Tereza Rachel, entre outros. Estreou em 21/04/1965, no Rio de Janeiro. Produção do Grupo Opinião e do Teatro de Arena (SP). Uma das obras pioneiras do "teatro de resistência" reúne seleção de textos históricos de diferentes épocas e estilos sobre o tema da liberdade. (FERNANDES e RANGEL, 2006).

[73] Técnica concebida pelo diretor Augusto Boal, em 1965, para o espetáculo *Arena Conta Zumbi*, em que os atores revezam os personagens na posição de narradores sem, contudo, se eximirem da possibilidade de interpretá-los. (GUINSBURG et al, 2006: 97-9).

Oh! Oh! Oh! Minas Gerais estreou em 17 de novembro de 1967, no Teatro da Imprensa Oficial. Fez uma temporada de sucesso, ficando em cartaz por mais de um ano em Belo Horizonte. Excursionou, em seguida, para o Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Espírito Santo e interior de Minas Gerais. Recebeu, por isso, o reconhecimento de críticos da época, que conforme REIS (2005:57-8) ressaltaram, entre outros, sua "ousadia" e "inteligência" (MICHALSKI), destacando-o como um espetáculo "despretensioso" (SANZ), e com "maturidade profissional" (PRADO).

Yan Michalski enfatizou a coreografia de Klauss Vianna e as músicas de Jota D'Ângelo e Hugo Luis como as "duas molas mestras do espetáculo". E a cidade do Rio de Janeiro conheceu um talentoso ator que em breve se mudaria para a cidade, Jonas Bloch, como anunciou Michalski: "Os sete atores são excelentes, sendo que dois deles, justamente os autores e diretores do espetáculo, Jota D'Ângelo e Jonas Bloch, poderiam fazer brilhante carreira em qualquer companhia profissional do Rio ou de São Paulo" (MICHALSKI, 10/01/1968: 10).

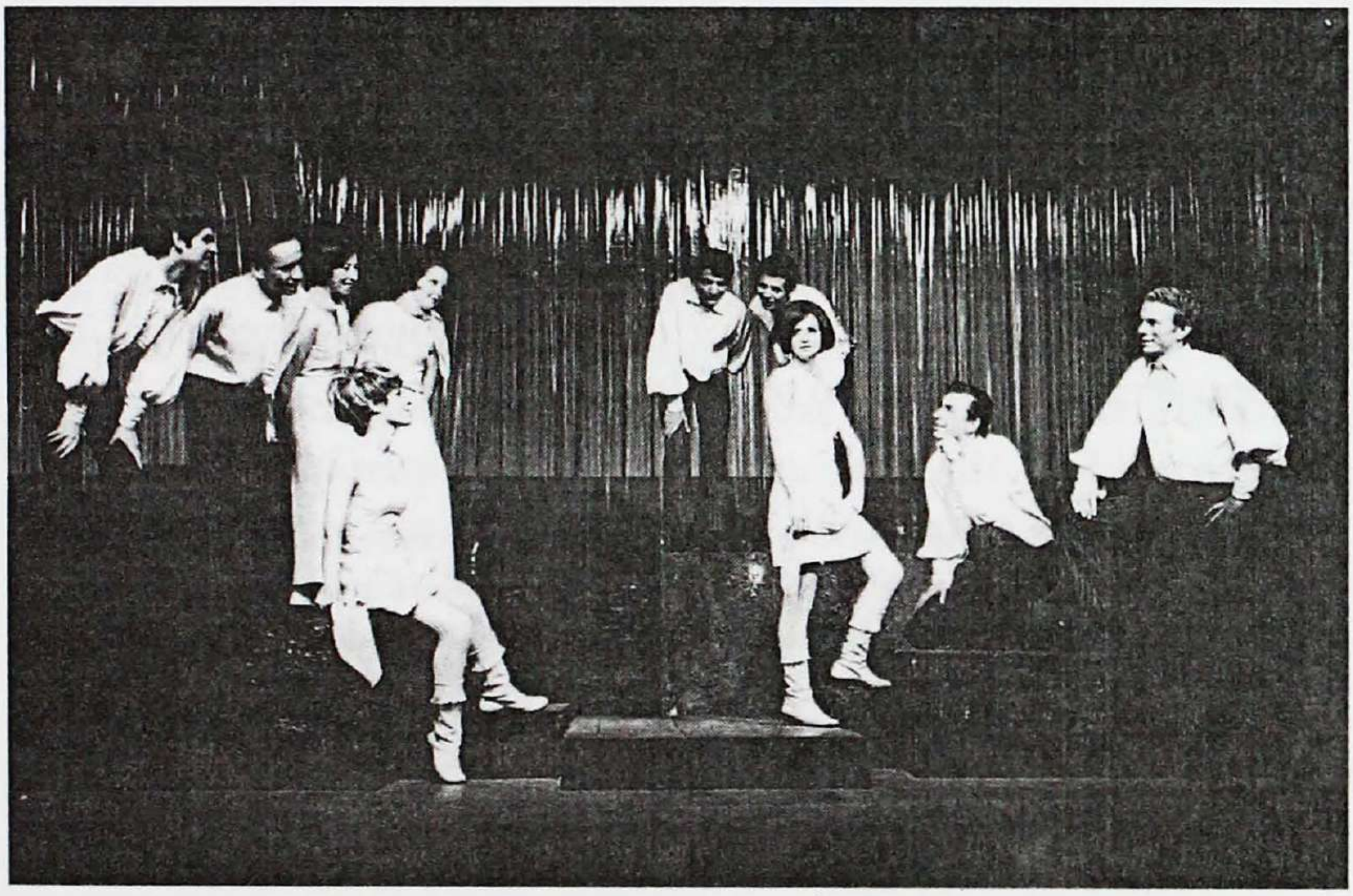


Figura 4– Elenco com destaque na extrema direita para Jota D'Ângelo e Jonas Bloch

- Mas taí. O que é que é ser mineiro?
Ser mineiro é conforme. Tudo é conforme.
É fumar cigarro de palha.
Fumar não. Pitar!
Ser mineiro é esperar pela cor da fumaça.
É dormir no chão para não cair da cama.
É plantar verde pra colher maduro.
É não meter a mão em cumbuca.
Não dar passo maior que as pernas.
Não amarrar cachorro com lingüiça.
Porque mineiro não prega prego sem estopa.
Não dá ponto sem nó.
Não perde o trem.
Mas compra bonde.
Compra, mas vende pra paulista.
Mineiro só é solidário no câncer.
Só faz sucesso lá fora [...] (BLOCH e D'ÂNGELO, 1968: 22-3).

1.3 - KLAUSS VIANNA – UM COREÓGRAFO NA *RODA-VIVA*

A montagem de *Roda Viva* estreou no Rio de Janeiro no Teatro Princesa Isabel, em janeiro de 1968. Foi a primeira peça de teatro escrita pelo compositor Chico Buarque[74], que antes havia musicado *Morte e Vida Severina* (1965), de João Cabral de Melo Neto e *Os Inimigos* (1966), de Máximo Gorki, esta última dirigida por José Celso Martinez Corrêa[75]. O compositor pôde, desse modo, repetir a parceria com o diretor Zé Celso na montagem de seu primeiro texto dramático.

---

[74] Chico Buarque (1944) estreou como dramaturgo com *Roda-Viva*, em 1968. Escreveu ainda *Calabar*, com Ruy Guerra (1973); *Gota d'Água*, com Paulo Pontes (1975); *Os Saltimbancos*, baseado na obra de Sérgio Bardotti e Luiz Enriquez (1977); *Ópera de Malandro* (1978) e *Geni*, em parceria com Marilena Ansaldi e José Possi Neto (1980).

[75] José Celso Martinez Corrêa / Zé Celso - Diretor, autor e ator. Um dos mais destacados encenadores da década de sessenta. Líder do grupo Teatro Oficina (1958-1972), onde dirigiu espetáculos significativos no panorama do teatro brasileiro moderno. Dirige nos dias de hoje a Oficina Usyna Uzona (1984), uma reformulação do Teatro Oficina.

Roda-Viva foi escrita durante vinte e cinco dias, como uma crítica ao sistema de fabricação de mitos pela televisão, na cultura brasileira. A peça, uma "comédia musical" em dois atos narra a saga de Benedito Silva, cantor manipulado e destruído pela mídia.

Inicialmente apresentado como Benedito Silva, ele é em seguida transformado em Ben Silver, cantor de "iê-iê-iê" - versão nacional do *yeah, yeah, yeah* dos Beatles, lançada pela Jovem Guarda - para logo sofrer uma nova mutação e aparecer como Benedito Lampião, cantor de "música de protesto"[76]. Induzido ao suicídio, Benedito é substituído por "Juju", novo ídolo hippie, encarnado por sua esposa Juliana, que é igualmente tragada pela "roda-viva" da fama. O texto apresenta personagens simbólicos, como peças de uma engrenagem que giram a roda-viva da fama, a saber: o herói-cantor Benedito Silva, o Anjo da Guarda (seu empresário), Juliana (esposa de Benedito), o Capeta (a imprensa) e Mané (um amigo bêbado). Nota-se ainda a presença ativa do coro e de músicos.

Chico Buarque considerou sua peça como uma "farsa não realista", próxima de um *happening*, "manifestação sincrética das artes-plásticas, cênicas e da música, integrado a participação ativa da platéia" (GUINSBURG et al, 2006: 155-6). "Uma estória, nem trágica nem cômica, é mais um *happening* passado num auditório de televisão em que as câmeras, luzes e macacas de auditório se fundem num coro, como nas tragédias gregas" (BUARQUE in *O Estado de São Paulo*, 17/12/1967). A montagem apresentou uma trilha sonora eclética, cuja variação rítmica compreendeu, entre outros: samba, chorinho, marchinha, frevo, baião, fox, jazz, rock (iê-iê-iê), música sacra, pontos de macumba e ópera.

Entre as inúmeras paródias compostas pelo autor sobre sucessos musicais da época, destacam-se dois sambas originais, "Sem Fantasia" e "Roda-Viva", que foram incorporados ao seu repertório. Todavia, o fato de Chico Buarque ter convidado o diretor Zé Celso para dirigir e "digerir", com o perdão do trocadilho, sua primeira peça causou espanto na crítica especializada da época, como declarou Yan Michalski:

---

[76] Os cantores engajados de música de protesto contra a ditadura militar na época eram aclamados pela "esquerda festiva" que vaiou Chico Buarque e Tom Jobim, quando *Sabiá* venceu *Caminhando* de Geraldo Vandré, no 3º Festival Internacional da Canção. (BUENO, 2003: 384-92).

> *Algum tempo depois, ele procurou-me, com toda a sua na época proverbial timidez e um texto debaixo do braço: sua obra de estréia como autor teatral, Roda-viva, sobre a qual ele queria que eu lhe desse uns palpites. Não sei mais o que achei e do que comentei com ele, mas lembro-me do susto que levei quando soube mais tarde que Roda-viva ia ser dirigida por José Celso Martinez Corrêa, então no auge do seu genial delírio tropicalista: a tocante, mas ingênua fábula de Chico não me parecia combinar com a fúria iconoclasta de Zé Celso.*[77]

O autor ofereceu seu texto como um roteiro, permitindo ao diretor realizar as modificações que julgasse necessárias. "Não quero que meu texto fique estático. Todos contribuirão para que ele evolua, transforme-se. Até mesmo depois da peça montada, as reações do espectador servirão de guia para futuros melhoramentos e ampliações" (BUARQUE in *O Estado de São Paulo*, 17/12/1967). Escrita para durar uma hora, a peça recebeu uma encenação que se estendeu por duas horas e meia, devido tanto ao acréscimo de músicas, quanto a impactante dimensão que a *mise en scène* de Zé Celso imprimiu ao texto original.

Foram convocados para interpretar *Roda-Viva*, na sua versão carioca, os atores: Heleno Prestes (Benedito Silva), Antônio Pedro (Anjo da Guarda), Marieta Severo (Juliana), Flávio São Tiago (Capeta) e Paulo César Peréio (Mané). Na montagem paulista[78] do Teatro Galpão, Heleno Prestes e Marieta Severo foram substituídos, respectivamente, por Rodrigo Santiago e Marília Pêra. E para compor o coro de *Roda-Viva* foram realizados inúmeros testes, que selecionaram doze participantes oriundos, em sua maioria, do Conservatório Nacional de Teatro, antecessor da Escola de Teatro da UNIRIO.

Roda Viva contou ainda com o cenário e figurino de Flávio Império, à iluminação de Marques de Oliveira e a coreografia de Klauss Vianna. Sua assistente de coreografia Jura Otero, também integrou o coro. Entre os treze participantes do coro, alguns atores como Pedro Paulo Rangel, Maria José Motta e André Valli destacaram-se sensivelmente no cenário nacional. É sobre a participação de Klauss Vianna na concepção deste coro que este estudo se deterá.

---

[77] MICHALSKI, Yan. *Chico: teatro e cinema*. 1988. (www.chicobuarque.com.br).

[78] Sobre as substituições em São Paulo ver com detalhes na ficha técnica em anexo.

A encenação de *Roda-Viva* – o banquete antropofágico de Zé Celso

> *Tudo o que vem de Roda viva é ligado ao coro, é ligado à idéia do coletivo, a toda uma linha de valorização do movimento de massa, da revolução cultural, da crítica ao stalinismo e fruto de toda uma linha pacifista por um novo tempo. Não tem a ver com violência para machucar, para ofender ou subjugar. Ao contrário, se é violenta, se foi violenta, era a violência do nascimento, do parto, da luta pela vida que ela colocava em cena* (CORRÊA e STAAL, 1998:309).

A encenação que Zé Celso imprimiu ao texto de Chico Buarque criou grande polêmica na época, lotando com sucesso as sessões de *Roda-Viva* e atraindo, por fim, a ira do Comando de Caça aos Comunistas[79], nos fatídicos episódios de espancamento dos atores na temporada paulista. Taxada pela crítica da época como "teatro de agressão"[80], causou reações extremistas de adoração e repudio, em que foram criticados tanto a "agressiva" encenação de Zé Celso, quanto o "frágil" texto de Chico Buarque.

Zé Celso partiu de indicações textuais, exacerbando-as ao extremo, e transformou a saga do herói Ben Silver numa missa sacro-profana. Para compor esta atmosfera sincrética, Flávio Império contou que percorreu, entre outros, capela de vela, santuário de santinho, candomblé e baixo espiritismo, caracterizando o protagonista como o "São Bom Jesus de Praga" (IMPÉRIO, s/d:4-6). Já sua antagonista, Juliana, caracterizada no início como Nossa Senhora Aparecida, era transformada no final em ídolo hippie. O Anjo e o Capeta remetiam a alegorias do teatro medieval, e Mané, o amigo bêbado, funcionava como um confidente do herói vestido em trajes cotidianos da época.

---

[79] Comando de Caça aos Comunistas/CCC – Grupo de terroristas paramilitares, que ameaçavam e agrediam o meio teatral na época, acirrando ainda mais o clima de repressão e censura imposto pela ditadura militar no Brasil. Em julho de 1968 o CCC invadiu o Teatro Galpão de Ruth Escobar após o espetáculo, agredindo os atores e depredando os camarins e a platéia. O atentado se repetiu em outubro do mesmo ano em Porto Alegre, terminando com a interdição definitiva da peça pela censura. (MICHALSKI, 1979: 69-71).

[80] Expressão cunhada por Anatol Rosenfeld para conceituar um tipo de *mise en scène* que surgiu na década de sessenta que empregava a agressividade de forma direta ou indireta. No caso de *Roda-Viva* a agressividade estaria presente, entre outros: na concepção estética da encenação (que misturava religião com sexo), nas falas (em que palavrões eram ditos diretamente para a platéia) e na interação física do coro com a platéia.

Flávio Império trabalhou com artesãos que criavam os figurinos do apresentador Chacrinha (José Abelardo Barbosa), o que lhe permitiu desenvolver uma estética que denominou como "kitsch nacional" (IMPÉRIO, s/d:6). Responsável ainda pelo cenário, Império projetou a boca de cena como uma enorme tela de televisão, com direito a vasinho de flor, figura de São Jorge e coca-cola gigantes. *Roda-Viva* foi reconhecida, junto à encenação do *Rei da Vela*[81], como um teatro "tropicalista", movimento cultural que envolveu as artes plásticas, o cinema, o teatro e a música na busca de uma criação genuína brasileira (GUINSBURG et al, 2006: 292-3).

Para a seleção do coro, que alcançou significação fundamental na encenação, Zé Celso pôde contar com a participação do coreógrafo Klauss Vianna, desde os primeiros testes. É possível que Zé Celso tenha conhecido o trabalho de Klauss Vianna em *Navalha na Carne*, dirigida por um ex-integrante do Teatro Oficina, o ator Fauzi Arap. Klauss reconheceu a sua participação em *Roda-Viva* como uma experiência decisiva para a idealização de um trabalho corporal específico para o corpo do ator. Se bem que tenha assinado na ficha técnica a "coreografia", pôde vislumbrar a matriz da nova linguagem, que seria batizada em breve como "expressão corporal".

---

[81] *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Dir. Zé Celso, 1967. Considerado como montagem divisora de águas na produção teatral do grupo Oficina. Nesta encenação, o Teatro Oficina rompera com a poética realista, propondo um gênero inusitado, por meio da colagem de gêneros diversos como o teatro de sala de visitas, a ópera, a revista carioca, em sintonia com o modernismo literário de Oswald de Andrade e a estética tropicalista.

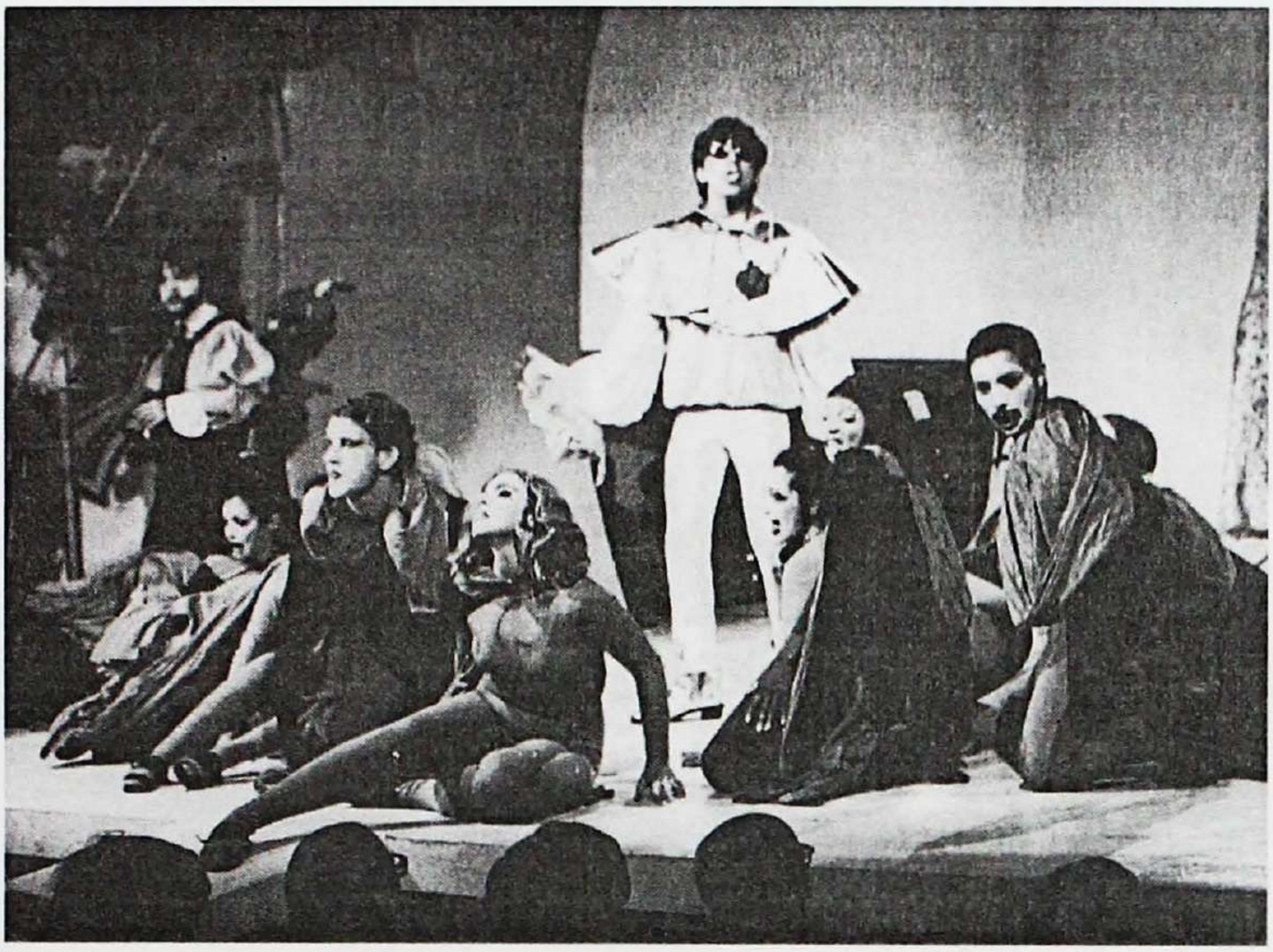


Figura 5 – Em primeiro plano agachados no chão o coro de *Roda Viva*
Em segundo plano ao centro, Heleno Prestes e à esquerda Antônio Pedro

> *"O coro é o elemento essencial, o único que permite desencadear um verdadeiro espaço trágico. Um coro não é geométrico, ele é orgânico. Como um corpo coletivo, ele possui um centro de gravidade, prolongamentos, uma respiração. É uma espécie de célula que pode tomar formas diferentes conforme a situação na qual ele se encontra. Ele pode apresentar contradições, seus membros podem às vezes se opor entre eles, em subgrupos, ou ao contrário se unir para juntos se dirigir ao público. Não posso imaginar uma tragédia sem coro. Mas como reunir estas pessoas? Como fazer viver este corpo coletivo? Como fazê-lo respirar, mover como um organismo vivo, evitando a coreografia 'estetizante' ou a geometria militar?"*[82] (LECOQ, 1997 : 139-40). [Tradução livre da autora].

---

[82] *«Le choeur est l'élément essentiel, qui seul permet de dégager un véritable espace trágique. Un choeur n'est pas géométrique, il est organique. Tel un corps collectif, il possède un centre de gravité, des prolongements, une respiration. C'est une sorte de cellule qui peut prendre des formes*

Roda-Viva foi a terceira montagem teatral em que Klauss Vianna participou como coreógrafo, no Rio de Janeiro. Mas, diferente da anterior *Navalha na Carne*, em que ele dava um aquecimento preliminar para os atores, nesta montagem sua participação foi direcionada para a coreografia do coro, a *choréia*[83], além de intervenções pontuais na movimentação dos demais atores. Algo compreensível quando se constata que o musical *Roda-Viva* tinha um elenco seis vezes maior do que *Navalha na Carne* e deveria estrear com pouco tempo de ensaio.

O ator e assistente de direção, Antônio Pedro (2005), contou em seu depoimento que Klauss Vianna funcionava como um "consultor" coreográfico para Zé Celso "arredondando" suas propostas. E comparou esta consultoria ao trabalho de um arquiteto, capaz de visualizar uma "planta baixa" da coreografia, já que o coreógrafo domina as unidades de tempo e espaço, imprescindíveis ao movimento.

Antônio Pedro ressaltou que a marcação coreográfica do coro se diferenciava de um "passinho de dança" convencional, pois propunha um outro tipo de movimentação. Mas se analisada de um ponto de vista "balético" era "tosca", uma vez que os atores, em sua maioria, não eram preparados para realizar um número de dança. Nota-se aqui como este conceito de coreografia "tosca" remete àquele de "não-dança"[84], definido pela atriz Marília Pêra como uma negação da estética do balé clássico, referente maior para a dança em cena, na época. Zé Celso reconheceu no trabalho de Klauss Vianna um despojamento de "clichês do corpo", comuns à dança de origem européia e "colonizada" que se fazia no Brasil, ressaltando sua co-autoria na coreografia de *Roda-Viva* (PONZIO, 14/04/1992).

---

différentes selon la situation dans laquelle il se trouve. Il peut être porteur de contradictions, ses membres peuvent parfois s'opposer entre eux, en sous-groupes, ou au contraire s'unir pour s'adresser ensemble au public. Je ne peux imaginer une tragédie sans choeur. Mais comment assembler ces personnes ? Comment faire vivre ce corps collectif ? Comment le faire respirer, bouger comme un organisme vivant, en évitant la chorégraphie esthétisante ou la géométrie militaire ?».

[83] BARTHES sublinhou a igualdade entre as linguagens da poesia, da música e da dança, que juntas compunham a *choréia* do coro grego na tragédia, origem do teatro ocidental. (BARTHES, apud PAVIS, 1999:73).

[84] Sobre o conceito de "não-dança" ver com mais detalhe em "*A Ópera de Três Vinténs* – primeiro contato com o teatro carioca".

Klauss Vianna vivenciou nesta montagem um terreno fértil para a investigação de uma nova linguagem corporal. Iniciou os ensaios, ainda receoso do espaço que poderia ocupar, mas foi aos poucos experimentando novas idéias.

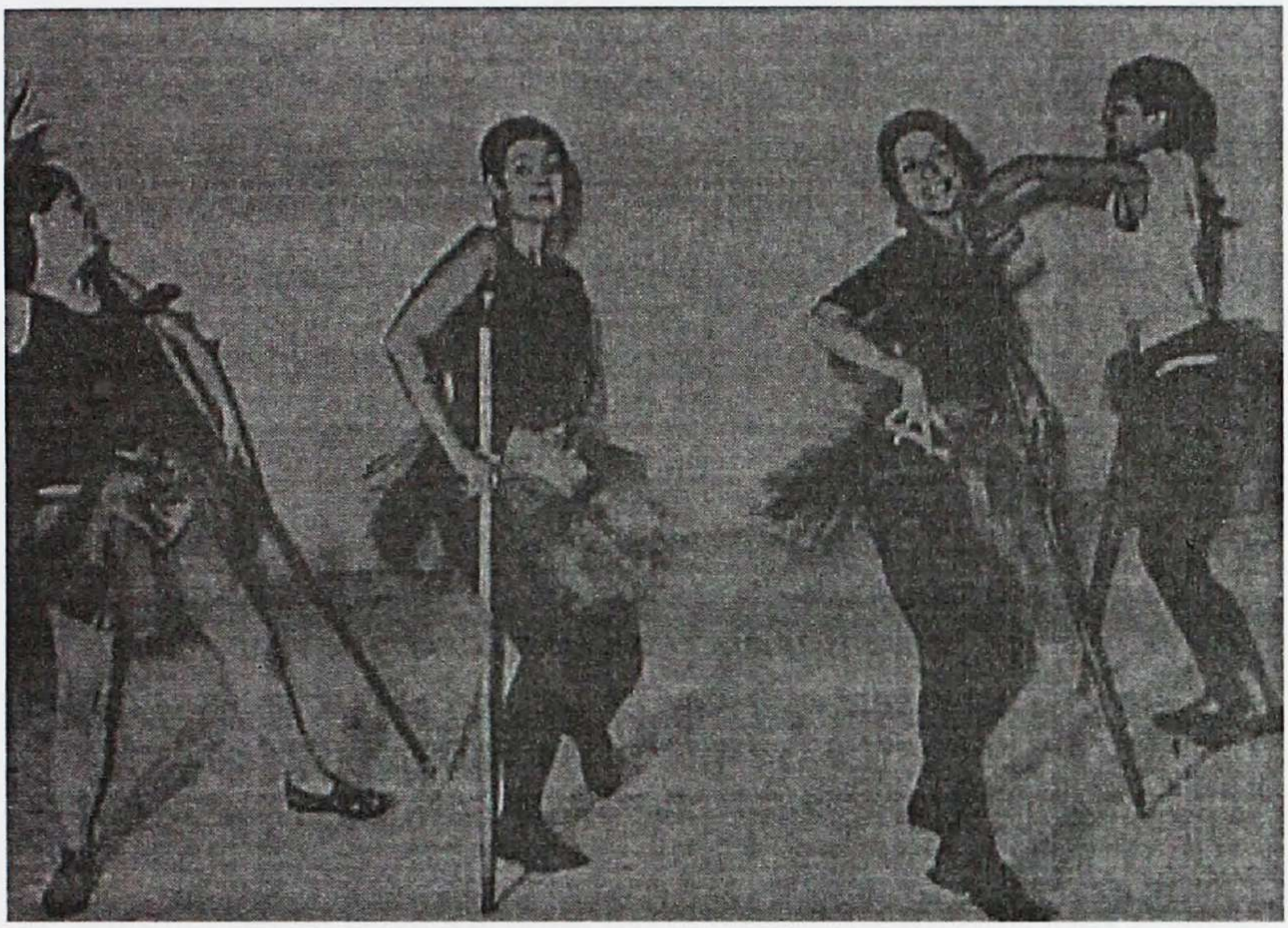


Figura 6 - "Era uma crítica à televisão e então a gente punha umas *girls* de televisão com um rodo como se fossem muletas, engessadas e fazendo can-can" (VIANNA in MANSINHO, 1990:24)

Além do espaço aberto pela direção para que ele interviesse nas marcações coreográficas, Klauss reconheceu neste trabalho a possibilidade de dar vazão a "um lado teatral", que a prática exclusiva da "dança havia comprimido" (VIANNA in MANSINHO, 1990: 24). Entende-se aqui "lado teatral" como "teatralidade", que seria o teatro menos o texto, ou seja, os signos e as sensações que se edificam em cena a partir do argumento escrito. Trata-se da própria representação "que, na era dos encenadores, constitui o objeto das pesquisas estéticas contemporâneas" (PAVIS, 1999: 371-4). E ninguém melhor do que o diretor Zé Celso para estimular a investigação desta "teatralidade coreográfica".

Muito se falou sobre a violência e a invasão que o coro de *Roda-Viv* provocava quando buscava interagir com a platéia. Ações tais como: pedi assinatura em manifestos, fazer perguntas diretamente para a platéia, fala palavrão, sacudir o público, encarar o espectador durante um minuto d silêncio e espirrar sangue de fígado de boi, na cena final de devoração d ídolo, chocaram um público desacostumado das "cenas de platéia", qu permearam o gênero do Teatro de Revista no Brasil.

Todavia, esta mesma "agressividade" acabou encobrindo na historiografia de *Roda-Viva*, uma significação maior que o trabalho do coro representou para a época. O que o diretor Zé Celso vislumbrou nesta *choréia* foi uma "linguagem do corpo" que revelava uma "outra lógica" na encenação textocêntrica do teatro brasileiro moderno. E que reverberava uma revolução cultural que ocorria no teatro ocidental, em que se questionava a linguagem vigente, por meio da explosão dos sistemas cênicos da dramaturgia, do espaço e da interpretação do ator:

> *[...] o nosso coro vinha nesse sentido; num ato de explosão cultural. Era preciso que a crítica pensasse nisso, nessa direção, por um novo teatro, realmente. Nossa experiência abria perspectivas para uma nova maneira de entendermos a arte. E era isso que precisava ser aprofundado na época. Não é partir para uma análise idealista do nosso trabalho. Além disso, Roda viva se inscrevia num momento, com uma posição que era fruto de todo um movimento que ocorria no mundo inteiro. Não era violência, era nascimento* (CORRÊA e STAAL, 1998:306-8).

Pela fortuna crítica de *Roda-Viva*, foi possível verificar que a força desta *choréia* não passou despercebida, provocando tanto admiração quanto constrangimento. Yan Michalski (18/01/1968) destacou a relação inspirada que o coro estabeleceu com a música de Chico Buarque, em que as "soluções coreográficas e pictóricas eram de extraordinária beleza". Defendeu a emocionante e bela "selvageria primitiva da encenação", expressa através de "inspiradas intervenções do dinâmico coro", quando se mantinha dentro dos "limites de um fenômeno cultural". E concluiu, na segunda crítica, como os atores do coro recém-saídos do Conservatório "se agarram a essa oportunidade com fantástico dinamismo e coragem" (MICHALSKI, 31/01/1968).

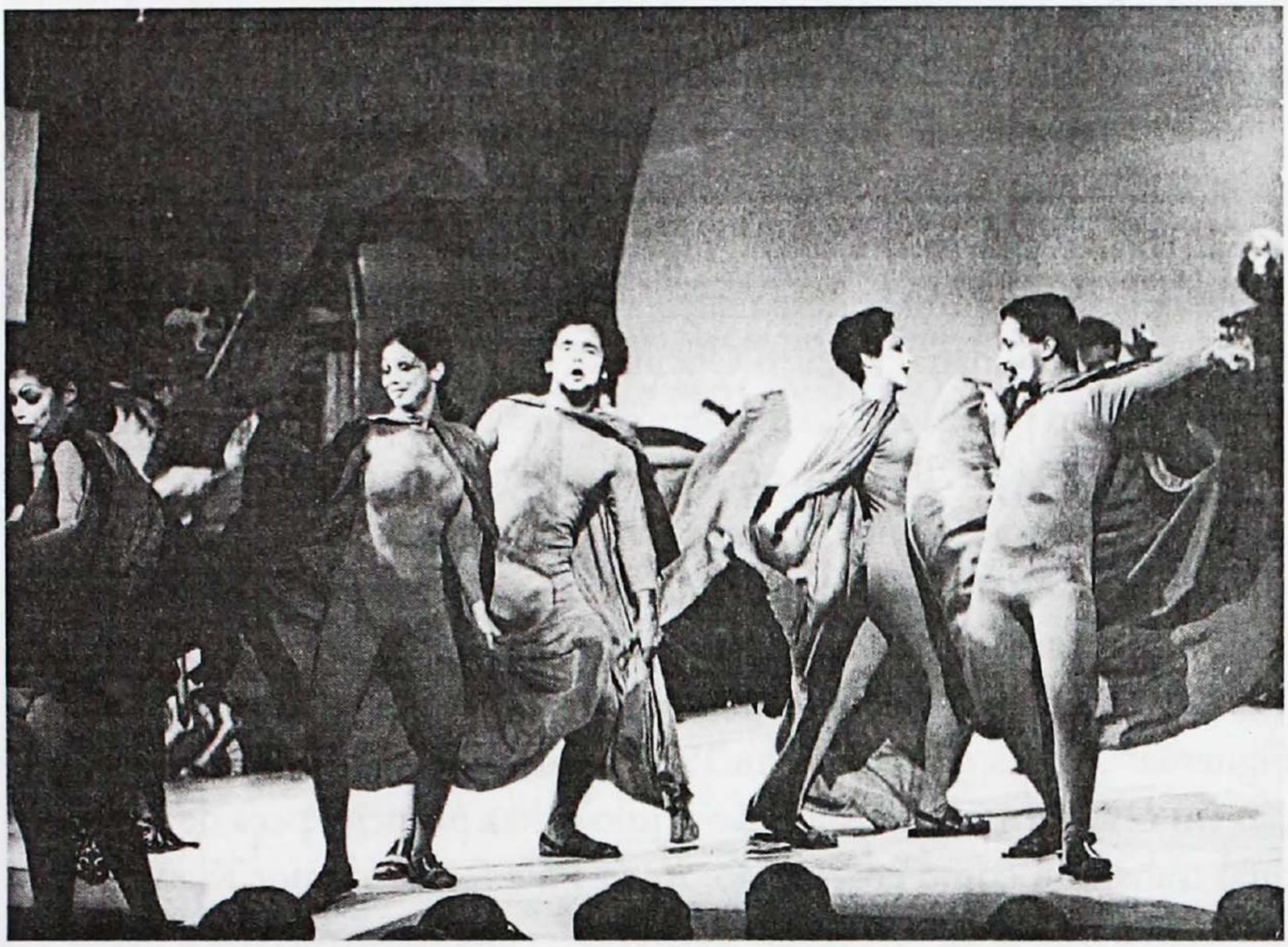


Figura 7 – Coro de *Roda-Viva*

Rubem Braga (23/01/1968) não recebeu bem o "ballet agressivo", considerando-o "fastidioso", apesar de sua "violência" e "mímica exagerada". Alguns críticos reconheceram nas intervenções do coro uma manifestação de *happening*, como Luiz Alberto Sanz (22/01/1968): "São eles que fazem o 'happening', são eles, mais do que qualquer outro participante, que alcançam este sentido total de liberdade e brincadeira (amarga, mas brincadeira) que domina o espetáculo".

Roberto Vignati (25/05/1968) destacou a entrega dos elementos do coro, capazes de executar suas ações com garra e desinibição, digna de fazer inveja aos atores mais experientes. Para o jornal *Última Hora* (19/05/1968), o coro era "um dos achados mais felizes de *Roda-Viva*", por causa da sua participação polivalente no espetáculo. A dinâmica do "tempo-ritmo" sustentada pelo coro e o "show de movimentação" foram alguns dos destaques de Fausto Wolff (05/02/1968). A coreografia de *Roda-Viva* foi considerada por Vignati (25/05/1968) "bem de acordo com a linha geral do espetáculo" e comparada, por *O Jornal*, ao bailado de "*Le*

Sacre du Printemps"[85], quando em "dado momento o coro, rolando pelo chão, se enlaça" (G. de A., 23/01/1968).

A temporada de *Roda-Viva* foi extremamente atribulada, culminando com os fatídicos incidentes já mencionados de violência e repressão. Apesar de não ter sido uma produção do grupo Oficina, mas sim um projeto paralelo de Zé Celso, constituiu-se num marco, revelando ao diretor a força cênica do coro que contaminaria o Teatro Oficina. A *choréia* de *Roda-Viva* repercutiu nas montagens posteriores do diretor e conforme SILVA (1988), PEIXOTO (1982) e LABAKI (2002), foi um dos fatores de ruptura, que contribuiu para os novos rumos que o grupo Oficina tomou a partir de então.

Klauss Vianna foi convidado para coreografar outro musical de Chico Buarque, *Os Saltimbancos*, com direção de Antônio Pedro, em 1977. Mas declinou do convite, indicando a coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa[86]. Vale lembrar que em 1977 Klauss assinava a sua primeira direção em *O Exercício*[87]. Mesmo não tendo sido a primeira peça de teatro na qual trabalhou como coreógrafo, *Roda-Viva* foi citada por Klauss como um marco inicial da "expressão corporal" – que desenvolveria a partir de então para o corpo do ator, ao mesmo tempo em que continuava vinculado ao ensino do balé clássico:

> *Depois dessa peça [A Ópera de Três Vinténs] o Zé Celso me chamou para fazer Roda Viva. Juntou o Zé Celso e o Flávio Império, dois doidos, né? E eu tinha muito medo de fazer algumas coisas e*

---

[85] *"Le Sacre du Printemps"* – A Sagração da Primavera. Coreografia emblemática, considerada como um dos pilares da dança moderna ocidental criada por Vaslav Nijinski (1890-1950) sobre a música de Igor Stravinsky (1882-1971), com base num ritual primitivo do folclore russo, em 1913. Tornou-se uma obra de referência para o meio da dança e foi abordada em versões posteriores, por inúmeros coreógrafos tais como: Léonide Massine (1920), Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959) e Pina Bausch (1975). (GINOT e MICHEL, 2002: 34).

[86] Graciela Figueroa (1944) – Bailarina e coreógrafa uruguaia, com especialização nas escolas de Martha Graham, Juilliard e Merce Cunningham. Trabalhou com as cias. de Lucas Hoving e Twyla Tharp, nos EUA, na década de sessenta. Trabalhou no Rio de Janeiro como bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora do Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação dirigido por Klauss e Angel Vianna, integrando o grupo Teatro do Movimento (1975-1980). Fundou o grupo de Dança Coringa (1977-1985) um dos marcos da dança contemporânea carioca.

[87] *O Exercício*, de Lewis John Carlino, direção de Klauss Vianna, com Marília Pêra e Gracindo Júnior. Prêmio Mambembe de direção. Teatro Glória, 1977.

> *eles me diziam: 'Vai, faz, põe, faz'. [...] A partir daí, eu comecei a sentir que o ator tinha que ter uma linguagem corporal diferente para se exprimir em termo de dança e que ele não poderia dançar como um bailarino, era outro material. Então eu trabalhei muito com o Zé nessa época, com o Flávio Império que era uma pessoa muito inteligente. Eu comecei a usá-los mesmo para me ensinarem uma porção de coisas e aí começou a surgir a expressão corporal no Brasil (VIANNA in MANSINHO, 1990: 24).*

CAPÍTULO II

Da "coreografia" à "dinâmica corporal"

2.1 - A MONTAGEM DE *HIPÓLITO* – E A "DINÂMICA CORPORAL"

A estréia da tragédia grega *Hipólito*, de Eurípides[88], dirigida por Tite de Lemos, ocorreu no antigo Teatro Nacional de Comédia, atual Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, em outubro de 1968. *Hipólito* foi a sétima peça teatral em que Klauss Vianna conduziu o trabalho corporal dos atores. Esta montagem teve seu elenco composto por: Maria Theresa Medina, Fernando de Almeida, Maria Francisca e Ivan Cândido. Marcos Flaksman foi o responsável pela cenografia e Léo Leoni pelos adereços.

Hipólito trouxe na ficha técnica a musicista Cecília Conde[89] inaugurando sua parceria com Klauss Vianna, que se estendeu pelas seguintes montagens: *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970), *As Hienas*

---

[88] Eurípides – (484?-406 a.C.) Reconhecido como um dos maiores poetas trágicos do Teatro Grego. Ao que tudo indica escreveu noventa e duas peças, das quais restaram dezessete tragédias e uma peça satírica completa. Foi considerado um dos primeiros realistas, já que tratou, em seus textos, mais dos dramas individuais e das emoções pessoais, do que dos princípios cósmicos. (TAYLOR: 1993, 103).

[89] Cecília Fernandez Conde (1934) - Compositora e diretora musical. Realizou significativos trabalhos de ambientação musical e preparação vocal no teatro carioca, na década de setenta. Sua capacidade de seguir a teatralidade proposta pelos encenadores constituiu sua singularidade, redimensionando o papel da música no teatro. Recebeu o Prêmio Molière pelo conjunto dos seus trabalhos, em 1970.

(1971), *Hoje é dia de rock* (1971), *A Rainha Morta* (1976), *Nau Catarineta* (1976), *O Exercício* (1977), *Não me maltrate, Robinson* (1977) e *Onde tem Bruxa tem Fada* (1980). Quanto ao coreógrafo Klauss Vianna, teve sua intervenção registrada como a "dinâmica corporal" dos atores. Mais do que uma variante etimológica, o que essa substituição do termo "coreografia" por "dinâmica corporal" anunciou foi a transformação pela qual passava sua técnica corporal.

A tragédia *Hipólito* aborda o amor incestuoso da madrasta Fedra, esposa do rei Teseu, pelo enteado Hipólito devoto da deusa Ártemis, protetora da castidade. Trata-se de uma paixão cega e não correspondida, insuflada em Fedra pela deusa do amor Cípris, que se vinga da castidade de Hipólito. A tragédia eclode quando a Ama de Fedra confessa ao herói a paixão de sua madrasta, provocando-lhe o desprezo, o que leva Fedra ao suicídio. Segue-se o assassinato do herói, devido à ira de Teseu, que acredita ter Hipólito violado sua esposa Fedra.

O jovem Tite de Lemos[90], na época um defensor do "Teatro de Invenção"[91], que buscava polemizar a escritura cênica e subverter a relação palco-platéia, teve em *Hipólito* sua estréia como diretor profissional do grupo "Teatro de Arte", idealizado pelo produtor Max Gonçalves e pelo ator Fernando de Almeida. O Teatro de Arte lançou como diretriz de base a pesquisa igualitária dos sistemas cênicos, minimizando o enfoque textocêntrico e substituindo-o pela experimentação cênica com foco sobre o ator, como "elemento fundamental da comunicação" (GONÇALVES, Max, 1968).

Tite de Lemos, que assinou igualmente a tradução da peça, fez alguns cortes, reduzindo o texto, os personagens e o coro. Observe-se na ficha técnica, em anexo, a ausência das personagens das deusas Cípris e

---

[90] Tite de Lemos (1942-1989) – Jornalista e redator do *Jornal do Brasil*, fundou em 1959 o Grupo de Orla, que defendia um teatro de caráter experimental. Participou da fundação do grupo Mambembe, de Niterói, onde dirigiu *A Tempestade*, de Shakespeare. Fundou em 1965 com Paulo Afonso Grisolli e Luiz Carlos Maciel a companhia – Teatro de Repertório. Escreveu com Grisolli a peça *A Sagrada Família* (1965) – 2° menção honrosa no concurso do SNT/ 1966. (GRISOLLI e LEMOS, 1967).

[91] Teatro de Invenção – Movimento teatral encabeçado por Paulo Afonso Grisolli, João Rui Medeiros e Amir Haddad, que tem seu expoente em 1968, com o grupo A Comunidade, no Museu de Arte Moderna. (ARRABAL e LIMA, 1979-80: 38).

Ártemis, ao passo que o coro aparece vinculado aos efeitos sonoros de Cecília Conde:

> *Em 68 fiz o trabalho do Hipólito, que foi importante, pois pude trabalhar com essa outra parte da voz. Neste mesmo momento gravei muito, tive que transformar a minha voz, trabalhava muito com a música concreta, eletroacústica. Gastava horas no estúdio, porque queria fazer aqueles sons terríveis, tinham pessoas que passavam mal com os efeitos que conseguia com a minha voz, aliás, acho que perdi esta fita. Então encontrei o Klauss* (CONDE, 2002).

Tite de Lemos centrou sua encenação no conflito entre as "razões da razão" e as "razões do corpo", presentes nesta tragédia "de recalque". Segundo o diretor, o cerne da peça situava-se na cisão entre o consciente e o inconsciente dos personagens, provocando uma ambivalência patológica: "É como se o corpo nem sempre obedecesse ao comando da parte consciente e realizasse ações sobre as quais a vontade não tem controle". Para conferir autonomia a esse corpo, o diretor contou com um "exaustivo" trabalho de preparação corporal dos atores, conduzido por Klauss Vianna. Este trabalho se diferenciava de uma "coreografia qualquer" como contou o diretor, devido à sua "verticalidade", revelando aos atores seus próprios corpos, até então, pouco utilizados (LEMOS in MICHALSKI: *Jornal do* Brasil, 1968).

Para um teatro experimental – um "laboratório"[92] de "corpo" e "voz"

O produtor Max Gonçalves, um dos idealizadores do grupo Teatro de Arte, contou que o elenco aperfeiçoava-se diariamente nos ensaios por meio das pesquisas vocais e corporais "vencendo os movimentos, quebrando-os, para ressuscitá-los com significado" (GONÇALVES, 1968). Sobre os ensaios de *Hipólito*, Cecília Conde (2002) acrescentou que conheceu Klauss Vianna durante os laboratórios em que ele provocava o corpo dos atores que tinham que usar uns *coturnus*[93] enormes. Segundo ela, os laboratórios serviam como terreno comum, onde eles começaram a experimentar a junção das técnicas de corpo e de voz, como os relaxamentos orientados por Klauss, que precediam o trabalho vocal dos atores. A "dinâmica corporal" coordenada por Klauss Vianna alcançou um resultado estético significativo, notado pela crítica da época, como observou Cecília Conde (2002): "Ele trabalhou realmente o corpo do ator, a expressão. Foi nesta peça que a crítica começou a falar da expressão corporal do Klauss". Nesse sentido, Rubem Rocha Filho (11/01/1969: 2) analisou que o tratamento coreográfico dado à montagem ressaltava o "mito" e o "ritual" como elementos trágicos indissolúveis. E destacou ainda que a movimentação da dança legitimava o "transe trágico" e que o uso expressivo do corpo provocava um "viver de emoções equivalente à transmissão verbal".

---

[92] Observe-se que em 1968 foi publicado o livro de Jerzy Grotowski *Towards a Poor Theatre*, em que o autor definiu seu teatro como um "laboratório" – em que a técnica cênica e pessoal do ator era desenvolvida através de intensos treinamentos corporais e vocais, influenciando o teatro experimental na década de setenta.

Yan Michalski (24/12/1968: 2) declarou que a encenação de Tite de Lemos tornou o texto irreconhecível, devido à fragmentação das cenas, que foram estruturadas em virtude de um rendimento puramente estético, em detrimento do discurso textual. E para o crítico, as marcações "quase coreográficas" sofreram uma "intelectualizada estilização", o que transformou seus personagens em "bonecos de mola", desprovidos de um "impulso vital".

Mas, na sua segunda crítica, Michalski analisou separadamente os sistemas cênicos do espetáculo que, segundo ele, ostentavam curiosamente uma qualidade superior ao conjunto. É significativo que ele tenha identificado na "dinâmica corporal" de Klauss Vianna, duas vertentes de sua função técnica - a "composição coreográfica" e o "preparo corporal":

---

[93] *Coturnus* – Botas com solas grossas pintadas, que aumentavam consideravelmente o tamanho dos atores projetando-os no amplo espaço dos teatros gregos. A grossura dessas solas contribuía ainda, para a diferenciação dos personagens. Todavia, dificultavam a locomoção dos personagens que atuavam estáticos em contraponto à movimentação do coro. (GASSNER: 1974, 30-1).

> *Outra contribuição em si intensamente positiva é a de Klauss Vianna, responsável pela* ***dinâmica corporal*** *do espetáculo. Tanto na parte da* ***composição coreográfica*** *– uma beleza, o prólogo em mímica – como, principalmente, na parte do* ***preparo corporal*** *dos intérpretes – cujos gestos, se não são sempre claramente legíveis no seu sentido simbólico, nunca deixam de ser insólitos e originais – Klauss Vianna conseguiu dar ao elenco armas para uma experiência intensamente renovadora, embora também esta experiência não chegue a se consumar plenamente em virtude da indecisão geral do espetáculo. (MICHALSKI, Jornal do Brasil: 27/12/1968: 2 - negrito meu).*

A "dinâmica corporal" – matriz da "expressão corporal"

Quando Yan Michalski diferenciou a "composição coreográfica" do "preparo corporal dos intérpretes", enunciou um termo que Klauss Vianna assinaria nas peças produzidas por Tônia Carrero, a "preparação corporal" do ator. Mas o novo conceito de "dinâmica corporal", referente ao trabalho como um todo, marcou uma ruptura com o termo precedente "coreografia", que Vianna costumava assinar.

É possível notar, pelo estudo das seis montagens anteriores, como o trabalho corporal de Klauss Vianna, tal qual um *work-in-progress*, foi se caracterizando de acordo com as demandas específicas de cada encenação. Todavia, não foi encontrada nenhuma referência escrita ao seu trabalho corporal no programa da montagem *Navalha na Carne* (1967), cujas fontes pesquisadas foram os depoimentos orais dos artistas testemunhas.

Sobre a montagem de *Trágico Acidente Destronou Tereza* (1968), devido à impossibilidade de consultar o programa original, a referência à "coreografia" foi recolhida dos jornais da época. Desse modo, as montagens em cujas fichas técnicas constatou-se unicamente a assinatura do termo "coreografia" foram: *A Ópera de Três Vinténs* (1967), *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* (1967), *Roda Viva* (1968) e *O Jardim das Cerejeiras* (1968).

Acredita-se, por isso, que a utilização do novo termo "dinâmica corporal" evidencie um estado de pesquisa do movimento, que distingue seu trabalho corporal como um "trabalho aberto". Sobre isso, NEVES (2003,

124) afirma que Klauss Vianna defendia sua prática como um "trabalho aberto" a ser desenvolvido nos corpos, diferindo-o de uma "técnica fechada", codificada a priori.

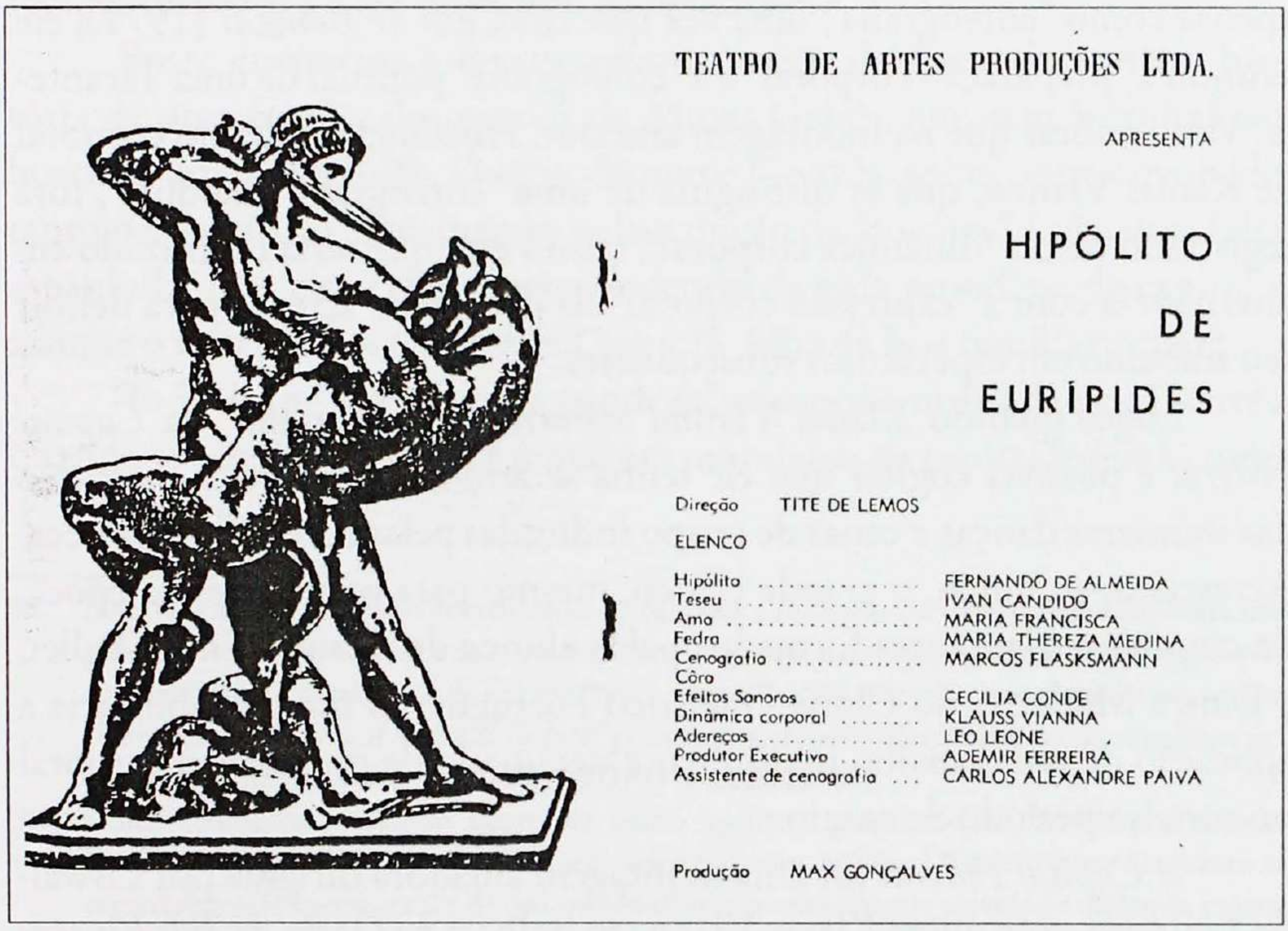
Lembre-se ainda, que os corpos que Klauss Vianna preparava representavam duas gerações de atores do teatro brasileiro moderno, com disponibilidades diferenciadas para o movimento. Do mesmo modo, os diretores com os quais ele trabalhou seguiam linguagens diversas e, às vezes, até mesmo, antagônicas. Quanto à dramaturgia encenada, também se caracterizou pela multiplicidade de correntes textuais. Esta pluralidade cênica, pela qual Klauss Vianna transitou livremente, além de não apresentar um projeto comum no panorama do teatro brasileiro moderno, oferecia o "corpo do ator" em elencos heterogêneos. E, para atender a este vasto *corpus*, foi preciso voltar à "dinâmica corporal", ou seja, aos fundamentos do movimento que precedem a codificação de técnicas mais complexas, como a dança moderna ou o balé clássico.

Klauss Vianna, que sempre trabalhou o "corpo da dança" como um corpo "regido pelas leis da física" (AQUINO, 1993:118), pode ter trazido dela o conceito de "dinâmica", ramo da Mecânica, e subárea da Física, que estuda as causas do movimento dos corpos materiais, relacionando-o às forças que o produzem. Algumas noções da Mecânica podem ser reconhecidas nos princípios utilizados por pesquisadores do movimento, tais como Rudolf Laban[94] e Klauss Vianna. O que tanto Vianna, quanto Laban fizeram, ao recorrer à mecânica do movimento, foi buscar conceitos de base mais próximos das ações cotidianas, que pudessem sensibilizar os corpos não disciplinados pelas técnicas de dança. Porque de posse de seu próprio corpo, o ator poderia acionar este "novo" modo de expressão que seria, em breve, batizado como a "expressão corporal".

A "dinâmica corporal" voltaria a figurar como função técnica, assinada por Klauss Vianna, no programa de mais três montagens, dirigidas por Paulo Afonso Grisolli: *Alice no País Divino-Maravilhoso* (1970); *Por Mares Nunca de Antes Navegados* (1972); e *Não me maltrate, Robinson* (1977). Tite de Lemos reapareceu como "co-autor" em alguns destes projetos, o que denota a sua parceria com o diretor Grisolli. É curioso notar que a escolha deste termo "dinâmica corporal" não se ateve a uma ordem cronológica, em virtude do intervalo irregular de tempo entre cada encenação, mas indica que o trabalho corporal de Klauss Vianna dialogou com o "Teatro de Invenção" defendido, entre outros, por Paulo Afonso Grisolli e Tite de Lemos. E este diálogo travado entre Klauss Vianna e Paulo Afonso Grisolli apresenta indícios de alta produtividade, haja vista o número de projetos artísticos em comum, que serão tratados em capítulo à parte.

---

[94] Segundo Lenira Rengel a "dinâmica" para Laban refere-se à combinação das qualidades dos esforços, e esforço e dinâmica se inter-relacionam a tal ponto que são tratados como sinônimos. Neste sentido, a dinâmica trata de mudanças de tempo, peso (que no conceito de Laban se difere da física), espaço e fluência. Laban relaciona ainda oito dinâmicas de movimento, ou ações básicas, como: torcer, pressionar, chicotear, socar, flutuar, deslizar, pontuar, e sacudir. (RENGEL, 2003: 24 e 44).



TEATRO DE ARTES PRODUÇÕES LTDA.

APRESENTA

HIPÓLITO
DE
EURÍPIDES

Direção TITE DE LEMOS

ELENCO

Hipólito	FERNANDO DE ALMEIDA
Teseu	IVAN CANDIDO
Ama	MARIA FRANCISCA
Fedra	MARIA THEREZA MEDINA
Cenografia	MARCOS FLASKSMANN
Côro	
Efeitos Sonoros	CECILIA CONDE
Dinâmica corporal	KLAUSS VIANNA
Adereços	LEO LEONE
Produtor Executivo	ADEMIR FERREIRA
Assistente de cenografia ...	CARLOS ALEXANDRE PAIVA

Produção MAX GONÇALVES

Figura 1 – Programa da peça *Hipólito*, 1968

2.2 - *A CAPITAL FEDERAL* – "ÚLTIMA" COREOGRAFIA NO TEATRO

> *(Eusébio é posto sobre uma mesa ao centro da cena)*
> *Eusébio: Obrigado!/ Obrigado!/ Mas eu tô muito chumbado!/ Vejo tudo dobrado!*
> *Lola: Dancem! Dancem! Tudo dance!/ Ninguém canse/ no cancan,/ pois quem se acha aqui presente/ tudo é gente/ folgasã!*
> *Coro: Sim! Dancemos! Tudo dance!/ Ninguém canse/ no cancan,/ pois quem se acha aqui presente / tudo é gente folgasã!*
> *(Cancan desenfreado em volta da mesa)* (AZEVEDO, 1987: 20).

A Capital Federal estreou em outubro de 1968, no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, ficando um mês em cartaz. Foi a última peça teatral, no Rio de Janeiro, em que Klauss Vianna assinou seu trabalho corporal apenas como "coreografia", uma vez que em *Casa de Bonecas* (1971), ele assinou a "preparação corporal" e a "coreografia" pontual de uma Tarantela. Vale lembrar que na montagem anterior, *Hipólito*, o trabalho corporal de Klauss Vianna, que se distinguia de uma "coreografia qualquer", fora registrado como "dinâmica corporal", termo este que seria reutilizado em alternância com a "expressão corporal" na década de setenta para definir seu trabalho em espetáculos subseqüentes.

Logo, quando Klauss Vianna assinou a "coreografia" da *Capital Federal* é possível cogitar que ele tenha se atido, sobretudo, à marcação das inúmeras danças e cenas de grupo indicadas pelas rubricas desta peça. Acrescente-se, ainda, o grande elenco, mesmo para os padrões da época, de cinqüenta figurantes formados pelos alunos de Teatro, Coral, Ballet, e Dança Moderna do Clube Ginástico Português, o que inviabilizaria a aplicação de um trabalho preliminar e detalhado de preparação corporal no conciso período de ensaio.

A Capital Federal foi uma montagem amadora dirigida por Oswaldo Loureiro, com quem Klauss Vianna trabalhara na *Ópera de Três Vinténs* (1967), e que pode ter requisitado a coreografia de Klauss para este novo espetáculo. Realizada pela Escola de Arte Dramática do Clube Ginástico Português, em comemoração ao seu centenário, a peça recebeu subsídios da Fundação Calouste Gulbenkian e do Serviço Nacional de Teatro, participando do I° Festival Brasileiro de Teatro Amador. Nota-se que, apesar da curta temporada de um mês em cartaz, esta montagem colheu críticas, em sua maioria, favoráveis.

Um coreógrafo para uma "burleta"[95]

A Capital Federal é uma peça do gênero "comédia-opereta"[96], em três atos e doze quadros, escrita por um dos mestres do gênero no Brasil, Arthur Azevedo[97], cujas músicas foram compostas por Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira. A ação se transcorre na cidade do Rio de Janeiro, capital federal do século XIX. O texto, uma comédia de costumes, faz apologia à figura do "bom-mineiro", o ingênuo homem da roça, confrontando-o com o tipo "malandro" da capital federal, traiçoeiro e sempre disposto a tirar vantagem das situações.

Entre encontros e desencontros, Arthur de Azevedo conta a história de uma família do interior de Minas Gerais, que vem à capital em busca de um noivo fujão. O tipo, de nome Gouvêa, se encontra envolvido tanto pelo vício do jogo, quanto pela sedução da "cocotte" Lola, uma falsa espanhola, mas ele acaba se arrependendo da vida mundana da capital e assume o noivado com a roceira Quinota, filha da boa família mineira.

Todavia, o "micróbio da pândega", expressão utilizada por Gouvêa quando se referia aos vícios e tentações mundanas da capital federal, como o jogo, as "cocottes", as festas ou forrobodós, contamina outros personagens deste núcleo familiar, tais como Eusébio, pai de Quinota, igualmente atraído por Lola; Bemvinda, a empregada mulata, "lançada" na sociedade fluminense por Figueiredo; e até Juquinha, o caçulinha da família, que é aliciado pelas corridas de bicicleta.

---

[95] Burleta – Gênero cômico entremeado de canções e números de dança. A burleta seria um gênero híbrido da comédia de costumes com a opereta e a revista, da qual se distingue por apresentar um fio condutor de enredo. Nota-se que Arthur Azevedo transformou sua revista *O Tribofe* na burleta *A Capital Federal* porque seu enredo diferenciava-se da estrutura em quadros peculiar às revistas. (GUINSBURG et al, 2006: 66).

[96] Comédia-opereta - Gênero alegre, ou teatro ligeiro – parodiado do francês por autores brasileiros, teve em Arthur Azevedo seu maior expoente nacional. Sua estrutura dramática se caracteriza pela apresentação de um enredo disposto cenicamente através de diálogos, cantos e danças, cuja temática refere-se ao cotidiano do espectador. (Idem, 2006: 226-8).

[97] Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855-1908) – Nascido em São Luís do Maranhão. Jornalista, poeta, contista e teatrólogo. Destacou-se como uma das grandes figuras do humorismo brasileiro no século XIX. Suas comédias fixaram aspectos da vida e da sociedade carioca. Nelas teremos sempre um documentário sobre a evolução da então capital brasileira. Figurou ao lado do irmão Aluísio de Azevedo, no grupo fundador da Academia Brasileira de Letras.

Todos esses acontecimentos se sucedem com agilidade, terminando com uma apoteose final, na qual o autor louva a vida rural, condenando, definitivamente, a falta de escrúpulos e a ostentação de vícios da "vida fluminense [...] cheia de sobressaltos para as verdadeiras mães de família" (AZEVEDO, 1897: 26).

A recepção da "surpreendente" *Capital Federal*

A encenação da *Capital Federal* havia sido protelada por várias companhias na época, como a Companhia Fernanda Montenegro-Fernando Torres e mesmo Eva Todor. O crítico Martim Gonçalves (13/11/1968) atribuiu o fato aos pré-requisitos da peça; em que o grande número de personagens, figurinos, cenários, bem como a necessidade de uma orquestra, oneravam a produção, tornando o projeto inexeqüível para as companhias profissionais. Nota-se, ainda, os diversos números cantados, ou "coplas"[98], e as intervenções do coro ao ritmo de valsas, lundus, cancãs e tangos, entre outras tendências musicais do século XIX. O quê, por si só, já justificaria a necessidade de Klauss Vianna como "coreógrafo" nesta montagem; além, é claro, da marcação da apoteose final.

A coreografia de Klauss Vianna e a direção musical do maestro Osvaldo Barbosa foram louvadas por Edigar de Alencar (11/11/1968), num espetáculo "corajoso", que dera uma "lição de bravura" aos empresários teatrais da época. Martim Gonçalves (13/11/1968) classificou o espetáculo como "despretensioso"; o que significava "uma qualidade e uma garantia no seu tom de autenticidade, de brasileirismo sem falsos tropicalismos" e

---

[98] Coplas, do francês *couplets*, são composições em versos destinadas a serem cantadas, servindo, entre outras, para apresentar os personagens, para as cenas amorosas e como acompanhamento de solilóquios. No teatro musicado fazem parte integrante do texto dramático. (GUINSBURG et al, 2006: 96-7).

"sem inversões à maneira de musicais americanos". Gonçalves ressaltou, por fim, a atuação do elenco, que mesclava veteranos como Bororó[99] a novatos, como um exemplo bem sucedido do "distanciamento brechtiano".

O Diário de Notícias (17/11/1968) considerou o espetáculo digno de ser reprisado, haja vista o resultado surpreendente da montagem, ainda que tenha criticado o excesso de pessoas no elenco, que teria tumultuado a movimentação, principalmente nas cenas de multidão. Yan Michalski (24/11/1968), entretanto, analisou severamente a montagem, sublinhando deficiências em todos os sistemas cênicos da encenação. À direção teria faltado uma "idéia mestra suficientemente definida", agravada pela ênfase dada aos demais setores, como "as árias operísticas", "algumas cenas de dança" e "alguns efeitos de cenografia", que teriam se sobreposto à ação dramática. Michalski criticou, do mesmo modo, a coreografia de Klauss Vianna, taxando-a de "banal" e "mal acabada", o que teria contribuído para a "falta de nitidez do espetáculo".

A Capital Federal marcou uma transição na trajetória de Klauss Vianna, de "coreógrafo" para "preparador corporal", responsável pela "expressão corporal" de montagens decisivas no panorama teatral carioca da década de setenta. Para além de uma mudança exclusivamente terminológica, a ruptura com o termo "coreografia" veio conferir autonomia à "preparação corporal", já implícita no seu trabalho com os atores.

Lembre-se que, desde *A Ópera de Três Vinténs* (1967), Klauss Vianna havia constatado as limitações de um procedimento coreográfico transposto da dança para o corpo do ator: "Mas eu não tinha ainda a consciência do que era trabalhar com o ator e quis fazer coreografiazinha, e vi que não era o negócio" (VIANNA in MANSINHO, 1990: 23). Com base neste depoimento, é possível constatar que a sua primeira "coreografia" para o teatro não alcançou um resultado que lhe satisfizesse plenamente, provocando mudanças que pudessem atender às questões específicas ao corpo do ator.

Klauss Vianna, que sempre defendera a "desconstrução" da imagem corporal como um princípio de base do seu trabalho, sofreu, ele mesmo, a desconstrução do seu ofício de coreógrafo. De volta aos movimentos triviais, ele pôde reorganizar um modo de condução corporal menos complexo e mais fundamentado para o corpo do ator – a "preparação corporal".

---

[99] Observe-se que o ator e cantor Bororó participou com Klauss Vianna e Oswaldo Loureiro da montagem de *A Ópera de Três Vinténs* (1967) no papel do Reverendo Kinball. (Ver fichas técnicas em anexo).

CAPÍTULO III

Uma "preparação corporal" para Tônia Carrero

3.1 - *NAVALHA NA CARNE* – O CORPO NO FIO DA NAVALHA

Ministro: Está proibida a peça. Nossa censura não pode liberar texto tão vil!

Atriz: O teatro precisa justamente da liberdade do pensamento sem censura. Pela décima vez venho aqui para lhe assegurar que se trata de obra de arte de denúncia de grave problema social e grande alcance político.

Ministro: Por isso mesmo, não! Além do mais, não encontro nenhum valor neste texto. É imoral.

Atriz: Sr. Ministro, não desistirei. Voltarei aqui quantas vezes for preciso.

Ministro: Pois bem, minha Sra. Não fosse seu prestígio junto ao público eu não hesitaria, ouviu bem. Agora, a resposabilidade será sua. Quero ver o que acontece à sua carreira quando o seu "público" ouvi-la pronunciando estas palavras de baixo calão. Uma prostituta. A Sra. vai se arrepender. Não diga que não avisei.

Peça liberada. Consagração maior na carreira da atriz. Telegrama do Ministro desmemoriado congratulando-a por "êxito em texto brasileiro tão profundo e real".[100]

---

[100] Local: Rio de Janeiro, Brasil. Época – 1967. Presidente Costa e Silva. Personagens: Ministro da Justiça: Gama e Filho; Atriz: Tônia Carrero. In: *Depoimento de Tônia Carrero para Mme.*

A peça *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, seria apresentada n Rio de Janeiro, em 1967, pelos atores Ruthinéia de Moraes, Paulo Villaç e Edgard Gurgel Aranha, sob a direção de Jairo Arco e Flexa no Teatr Opinião, mas foi proibida pela censura. Uma leitura sigilosa para a class teatral foi, por isso, realizada na casa que a atriz Tônia Carrero, mantinh no bairro de Santa Tereza, para guardar seus cenários e refletores.

O impacto provocado por esta leitura fez com que Cecil Thiré sugerisse a mãe Tônia Carrero, montar a peça com o ator Nélson Xavier, que, por sua vez, indicou o diretor Fauzi Arap, com quem acabara de encenar *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. Faltava apenas o terceiro ator para encarnar Veludo, o criado homossexual. Segundo Tônia Carrero (1994: 9), sua escolha recaiu sobre o ator Emiliano Queiroz, por causa do seu rosto "marcado por uma tortura moral" servir bem ao papel. Emiliano Queiroz (2006) atribuiu o convite à representação de uma cena de violência presenciada por Fauzi Arap durante um curso de Eugênio Kusnet, no Teatro Oficina, em São Paulo. Uma cena em que o ator exprimiu uma "valentia" e "audácia"[101], que condiziam com a linha de interpretação, que o diretor vislumbrava para o personagem Veludo.

A atriz e produtora Tônia Carrero contou ainda, neste projeto, com a participação de Carlos Kroeber, como diretor de produção, com os cenários e figurinos de Sarah Feres, e com a iluminação e sonoplastia de Jorge de Carvalho. Uma montagem que se realizou graças à perseverança de Tônia Carrero, que conseguiu a liberação do texto. Um fato curioso, mas bastante significativo, foi a omissão do nome de Klauss Vianna na ficha técnica desta montagem. Um sintoma que pode indicar mais do que um simples esquecimento, quando se analisa como o exercício do "coreógrafo" no teatro carioca estava em plena transformação.

Danielle Mitterand (a ser traduzido por Laurence Lainpy). Rio de Janeiro, 19/05/1986. p. 01.

[101] Em seu depoimento, Emiliano Queiroz descreveu um exercício ministrado por Eugênio Kusnet, em que os atores deveriam fazer uma cena que tivessem realmente vivido, por meio da junção da palavra com a ação. Na cena trabalhada por Emiliano, ele dava uma violenta chibatada na mesa de um bar, para defender uma moça de assédio sexual.

Uma peça em um ato para três fôlegos

Navalha na Carne é uma peça em um ato escrita segundo a regra das três unidades, em que uma ação unificada transcorre num mesmo ambiente, não ultrapassando o tempo de representação da própria peça. Trata-se de uma peça naturalista, com extremos de hiper-realismo, que traz à cena, sem disfarces, a degradação de três personagens marginais: a decadente prostituta Neusa Sueli, seu violento cafetão Vado e o cínico faxineiro homossexual Veludo. Um triângulo autodestrutivo, no qual irrompe o conflito dramático por causa do extravio do michê de Neusa Sueli, afanado por Veludo para pagar seu amante e comprar um mísero cigarro de maconha. Este conflito maior serve, na verdade, para desencadear uma série de conflitos menores traduzidos por enfrentamentos físicos, morais e psicológicos, num ritmo acelerado, que desnuda uma condição de vida subumana, como questiona a personagem Neusa Sueli:

> *Às vezes chego a pensar: Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida!* (MARCOS, 2003:164).

Para dar vida a estes cruéis papéis, evitando o atalho fácil de uma composição formal sobre seus clichês, o diretor Fauzi Arap conduziu os atores numa interpretação que denominou como "arquetípica"[102], em que eles deveriam buscar uma identificação com o seu personagem: "Não vou pegar o lado folclórico da *Navalha*, quero o cafetão que tem no Xavier, a bicha do Emiliano, e a prostituta que tem na Tônia, vamos fazer três arquétipos: a mulher, o homem, o homossexual e esse duelo entre quatro paredes" (ARAP, 2004).

---

[102] Segundo Nise da Silveira, Carl Gustav Jung (1875-1961), criador da psicologia analítica, definiu os arquétipos como as possibilidades herdadas para representar imagens similares; formas instintivas de imaginar. (SILVEIRA, 1997: 68).

O que pode parecer, à primeira vista, a citação de um conceito criado pelo psicanalista Carl Gustav Jung do qual Fauzi Arap se tornaria inclusive um estudioso[103] na década seguinte, constituiu-se num processo revelador para que os atores conseguissem driblar o perigo de uma interpretação estereotipada, que rondava a obra de Plínio Marcos.

"NEUSA SUELI: - Vou te arrancar os olhos!" (MARCOS, 2003:150)

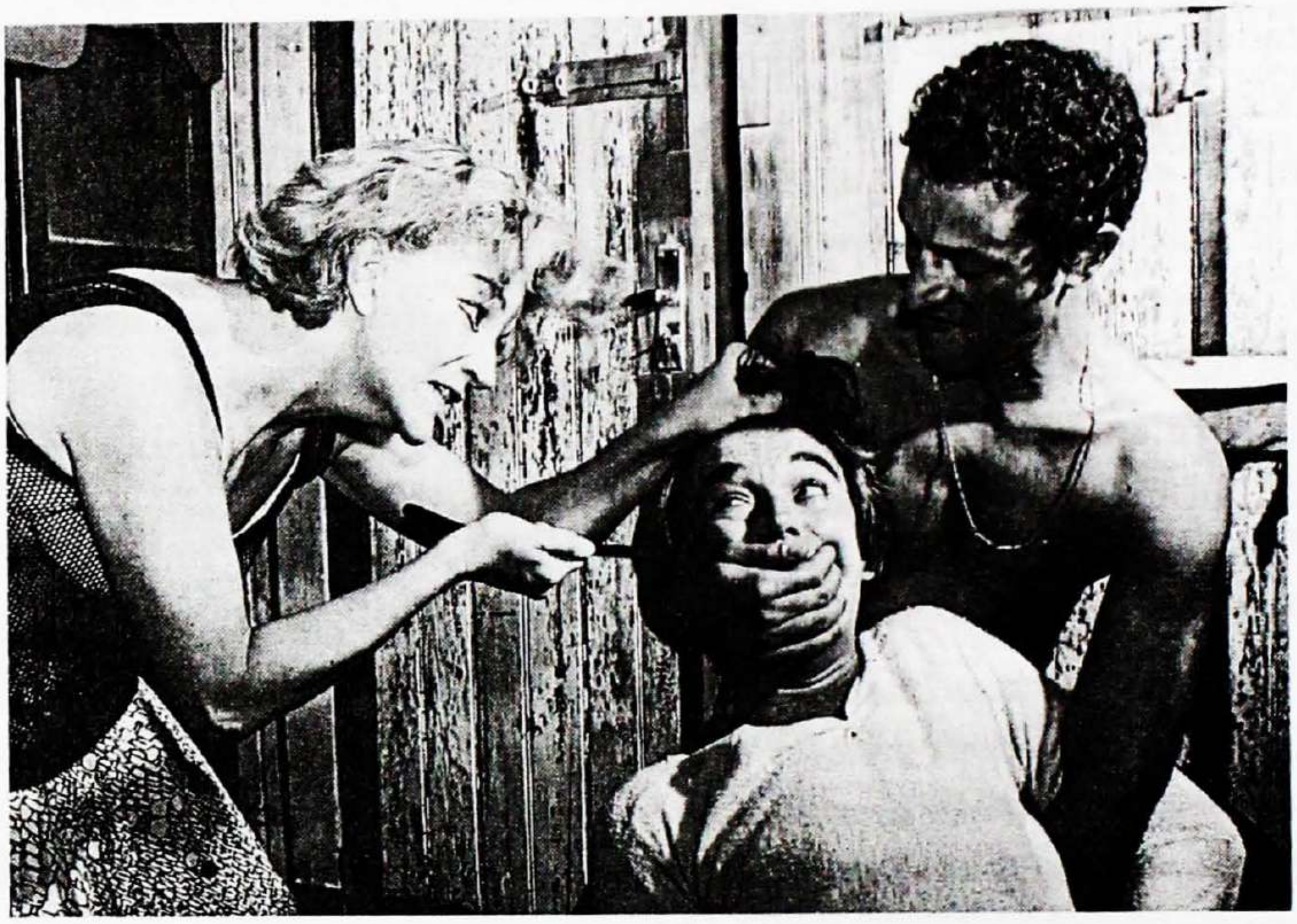


Figura 1 – Tônia Carrero (Neusa Sueli), Emiliano Queiroz (Veludo) e Nélson Xavier (Vado)

A encenação – a crueldade desnuda

O processo de ensaio de *Navalha na Carne* contou com um tempo confortável de, aproximadamente, dois a três meses, para uma montagem de cinqüenta minutos de duração. O que, segundo Fauzi Arap (2004), contribuiu para um trabalho "artesanal" e "primoroso", rico em "detalhes". O diretor comentou ainda que os ensaios foram tão harmoniosos que, na época, não pôde dimensionar o quanto a intervenção de Klauss Vianna foi decisiva para se alcançar um "resultado estupendo".

---

[103] Na década de setenta Fauzi Arap se aproximou da Dra. Nise da Silveira (1905?-1999) e se ofereceu como colaborador voluntário, estagiando na Casa das Palmeiras no Rio de Janeiro, como professor de teatro. (ARAP, 1998).

É fundamental analisar porque Klauss Vianna foi contatado para intervir nesta montagem. Sim, porque o texto de Plínio Marcos não se enquadra no gênero dramático, que costumava requisitar a presença de um coreógrafo no teatro brasileiro. Não se trata aqui de um gênero de revista, de uma ópera de Brecht e Weill, ou de um "musical político"[104], para citar alguns. Não há nenhuma indicação de "dança", no sentido estrito do termo, nas rubricas de *Navalha na Carne*. Por que, então, convidar um especialista em balé clássico e coreógrafo de dança moderna para trabalhar nesta montagem? E quem teria manifestado este desejo? O jovem diretor e ator Fauzi Arap[105], ou o próprio elenco de atores?

A resposta para estas questões, que pode soar inusitada, indica a matriz de uma nova *práxis* inaugurada por Klauss Vianna, ainda que não a tenha assinado. Quando a atriz Tônia Carrero sugeriu, durante os primeiros ensaios de cena, que o elenco deveria fazer um trabalho diário de corpo estava contribuindo, de certo modo, para a formação de uma nova prática no teatro carioca: a "preparação corporal" do ator. Uma função que nasceu do desejo de uma atriz pelo controle de seu próprio corpo, mas que precisou do reconhecimento e da aceitação de um diretor para vigorar. Pode-se dizer que, a partir do momento em que a presença de um coreógrafo numa encenação se desvinculou da marcação de "dancinhas", algo novo estava ocorrendo no teatro brasileiro.

Nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, a hipótese de Klauss Vianna ter sido convidado pela atriz Tônia Carrero foi descartada com veemência pelo ator Nélson Xavier, que associou a atriz ao "teatrão".[106]

---

[104] Gênero que se propaga no Brasil na década de 1960, devido à censura imposta aos meios de comunicação. A montagem de *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* (1967), analisada anteriormente, ilustra bem esta vertente.

[105] Fauzi Arap (1938) traçou sua trajetória como ator junto ao Teatro Oficina, de São Paulo, com destaque para sua interpretação como o bêbado dos *Pequenos Burgueses*, de Gorki (1963). Sua primeira direção no Rio de Janeiro foi para *Dois perdidos numa noite suja* de Plínio Marcos (1966), co-dirigida e co-atuada com Nélson Xavier.

[106] Termo pejorativo utilizado para designar uma montagem de produção bem cuidada concebida de forma tradicional, e desvinculada de uma pesquisa formal criativa. (GUINSBURG et al, 2006: 281).

Tônia Carrero, uma atriz da primeira geração moderna do teatro brasileiro, cuja trajetória atravessou a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1951), o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), até a fundação de sua própria companhia Tônia-Celi-Autran, teve sua formação inicial em ginástica rítmica.

Aluna de Helenita de Sá Earp[107], no curso de Ginástica Rítmica da Escola de Educação Física (1940-1943), Tônia Carrero foi professora e treinadora de atletismo do Vasco da Gama até 1946, quando teve aulas de dança moderna com o bailarino sueco Gert Malmgren, ex-integrante da Cia. de Kurt Jooss, que esteve no Rio de Janeiro, provavelmente, entre 1946 e 1950. E, pelo que tudo indica, Tônia conheceu o coreógrafo Klauss Vianna por intermédio de Carlos Kroeber, companheiro de Klauss, ainda nos tempos da *Geração Complemento*, em Belo Horizonte, MG.

Conjunturas à parte, o que esse estranhamento de Nélson Xavier denota é como o trabalho de Klauss Vianna atravessou duas gerações de atores no teatro moderno brasileiro. Porque, se para o ator da segunda geração, Nélson Xavier, ex-integrante do Teatro de Arena, o trabalho de Klauss Vianna simbolizou uma "revolução" do corpo, ligada ao movimento de contracultura, já para a atriz da primeira geração Tônia Carrero, forjada pelo TBC, significou uma "ciência" indispensável. Conceituações que traduzem a relação do ator com seu próprio corpo como suporte para processos interpretativos diferenciados.

Pela análise da fortuna crítica da época foi possível verificar como dois elementos marcantes desta encenação, a "violência" e a "interpretação dos atores", que receberam destaque da crítica na época, encontraram na intervenção de Klauss Vianna um poderoso aliado.

---

[107] Helenita de Sá Earp (1917) Professora de Ginástica Rítmica na Escola de Educação Física da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Idealizou um Sistema Universal de Dança (SUD), hoje intitulado como "Teoria Fundamentos de Dança", que compreende o estudo dos elementos: movimento, espaço, forma, dinâmica e tempo.

A desconstrução da "imagem do ator"

"NEUSA SUELI – (*Pega a navalha.*) Vado, se você dormir, eu te capo, seu miserável!" (MARCOS, 2003:167)

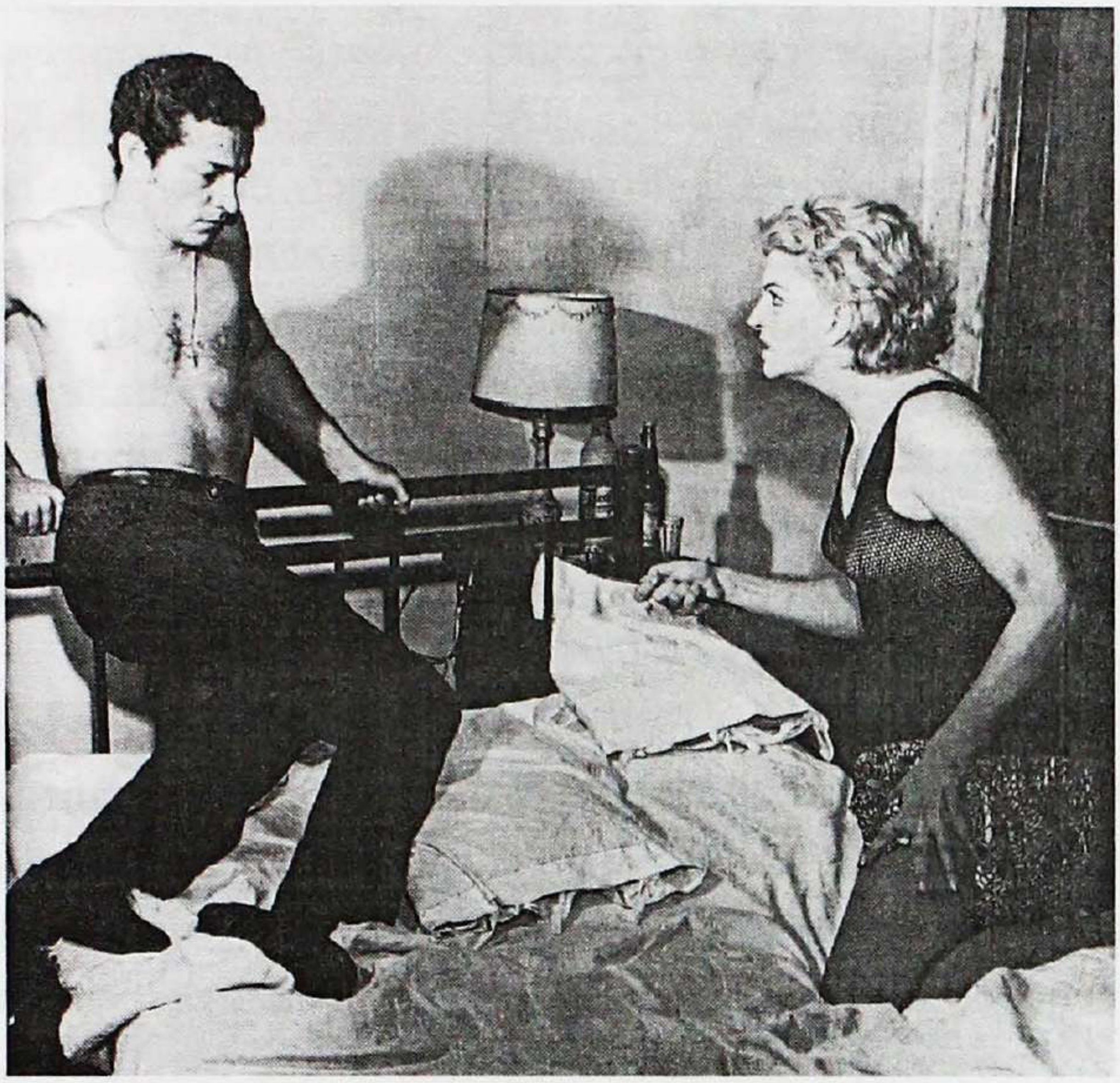


Figura 2 – Nélson Xavier (Vado) e Tônia Carrero (Neusa Sueli)

> *O desafio era este: despir-me da minha individualidade e colocarme na pele da personagem central da peça. Creio ter conseguido isto. Sinto-me dentro da trama de Navalha na Carne.sem qualquer sofisticação - que em mim é quase um cacoete; esqueci as boas maneiras e até desaprendi o modo elegante de andar. Para alguns, isto poderia significar uma regressão na minha arte de representar, mas quem pensa assim é porque desconhece que fazer teatro não é viver a vida do autor – mas a dos personagens* (CARRERO in PELTIER, 14/10/1967: 103).

Grande expectativa rondava a estréia desta montagem: a curiosidade com um texto polêmico severamente censurado e carregado de palavrões, a estréia do ator Fauzi Arap como diretor profissional, a construção de personagens marginais sem os estereótipos comuns à tipificação[108] e, sobretudo, a interpretação da atriz Tônia Carrero num papel marcadamente oposto a tudo que ela fizera até então. Acertadamente, Tônia pressentiu a necessidade de um preparador corporal para este processo.

Klauss Vianna trabalhava diariamente uma hora com os atores, no início dos ensaios, dirigindo, como ele conta em seu livro, "o que começavam a chamar de expressão corporal" (VIANNA e CARVALHO, 1990: 33). Segundo o ator Emiliano Queiroz, a pertinência deste trabalho corporal se devia à constante requisição de contato físico entre os atores que o texto suscitava. Um contato que variava de toques sensuais e carinhosos até a mais extrema violência. Durante esta primeira hora de trabalho, Klauss Vianna estimulava, entre outros, a consciência corporal, trabalhando sobre a segmentação do corpo: "Ele trouxe exercícios que eu nunca tinha experimentado. Ele fez trabalho com todas as partes do corpo, de você trabalhar o teu glúteo, o teu pé, a raiz do teu cabelo" (QUEIROZ, 2006).

Nélson Xavier (2004) declarou que o corpo era trabalhado como um todo, na sua "expressão total", em que "o dedão do pé valia tanto quanto a testa". Este caminho de sensibilizar o corpo a partir do micro-movimento e da apreensão de sua estrutura interna libertou os atores para se lançarem em cena, como definiu Emiliano (2006): "E pela primeira vez senti que entrava no espaço sem pensar no meu corpo. Isso foi trazendo um resultado tão importante, somando de tal maneira sem ficar óbvio, que resultou num trabalho totalmente liberto de nós três".

Tônia Carrero ressaltou a importância da tomada de consciência do sistema esquelético a partir dos apoios ósseos, desde os arcos plantares, até a espinha dorsal. Segundo ela, o maior legado deste trabalho foi o ótimo estado de sua coluna vertebral, analisado pelo seu médico, quando completou oitenta anos.

É curioso observar a harmonia do trabalho de Klauss Vianna com as diretivas de Fauzi Arap, em que os atores deveriam buscar os elementos para compor seus personagens em si mesmos, como verificado no depoimento de Emiliano: "o que usei foi uma delicadeza que o nosso comportamento não permite aparecer, nem porque eu seja tão lânguido quanto o Veludo; mas aquela languidez veio de dentro". O que permitiu ao ator escapar à composição do personagem homossexual, com base na caricatura e nos gestos periféricos do: "ai-ai-ai, bate o pezinho, bota a mãozinha" (QUEIROZ, 2006).

---

[108] Termo comum ao gênero do teatro de revista, em que o ator constrói seu "tipo" de fora para dentro.

A interpretação da prostituta Neusa Sueli, pela atriz Tônia Carrero, enuncia um dos pontos fundamentais que precede o trabalho de corpo segundo Klaus Vianna, em que primeiro é necessário descondicionar a "imagem do corpo"[109]:

> *Quando fechamos os olhos, não conseguimos visualizar a nossa fisionomia, aí então procuramos a nossa imagem, e tentamos reconhecê-la através das referências que temos de nós mesmos, feitas por outras pessoas. Conclui-se então que não nos conhecemos o suficiente, porque somos condicionados por uma série de coisas, inclusive pela idéia que temos de nós mesmos. É, então, o descondicionamento a base de meu trabalho. É uma espécie de libertação, porque à medida que se 'solta' um corpo, passa-se a ser livre* (PIGNATARO, 06/03/1980).

A desconstrução da imagem da mulher bela, sofisticada e elegante que Tônia Carrero sempre veiculava, e a inédita interpretação de uma prostituta decadente, valeram à atriz o reconhecimento do público e da crítica da época, dando uma guinada em sua carreira. Como destacou, entre outros, o crítico Yan Michalski (19/10/1967): "Nunca vi Tônia Carrero tão totalmente entregue a um personagem, tão afastada da

---

[109] Segundo Françoise Dolto a imagem do corpo é "[...] a cada momento memória inconsciente de toda a vivência relacional, e, ao mesmo tempo, ela é atual, viva, em situação dinâmica, ao mesmo tempo narcisista e inter-relacional: camuflável ou atualizável nas relações aqui e agora, por meio de toda expressão de linguagem, desenho, modelagem, invenção musical, plástica, como ainda mímica e gestual" [Tradução livre da autora]. *L' image du corps est à chaque moment mémoire inconsciente de tout le vécu relationnel, et, en même temps, elle est actuelle, vivante, en situation dynamique, à la fois narcissique et inter-relationnelle: camouflable ou actualisable dans la relation ici et maintenant, par toute expression langagière, dessin, modelage, invention musicale, plastique, comme aussi mimique et gestes* (DOLTO, 1984 : 23).

'imagem Tônia Carrero'". Já o ator Nélson Xavier, reconhecido como um "ator cerebral"[110], cuja experiência no Teatro de Arena se caracterizou pela busca intelectual do "homem brasileiro", teve seu corpo sensibilizado "de dentro para fora" (XAVIER, 2004); o que se diferenciou da sua primeira formação corporal[111], na Escola de Arte Dramática de São Paulo.

Este trabalho de interpretação dos atores teve no binômio "direção-preparação corporal", um apoio essencial. Todavia, a ausência de Klauss Vianna na ficha técnica desta montagem atribuiu-o tão somente à direção de Fauzi Arap, omitindo uma análise mais apurada da crítica sobre o que estava se processando no campo da interpretação do ator.

Para um "balé mudo" – um coreógrafo invisível

O segundo elemento destacado pela crítica na época, e que permeia a obra teatral[112] de Plínio Marcos, foi a presença da violência urbana em cena. Uma violência apresentada de forma inédita, para a qual a assistência técnica de Klauss Vianna foi imprescindível, como relatou o diretor Fauzi Arap:

> *Na peça eu rascunhava ao lado dos atores, às vezes incentivado pela coragem física deles, e apoiado na técnica do Klauss, para sugerir uma violência física [...] raras vezes vista no palco. Porque, por exemplo, o Xavier sacudia o Emiliano Queiroz pelos cabelos. Isso você não pode obrigar um ator que não quer, o Emiliano Queiroz tinha, deve ter até hoje, cabelos muito fortes. Eu falava assim: Emiliano, não te machuca? Ele: Não, não, eu seguro a*

---

[110] MICHALSKI, Yan. Verbete sobre Nélson Xavier. In : PEQUENA Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo (Projeto para o CNPq). Rio de Janeiro, 1989. Disponível em <www.itaucultural.org.br>.

[111] Durante sua estadia na EAD, Escola de Arte Dramática de São Paulo, onde se formou em 1957, Nélson Xavier teve aulas com Chinita Ullman, que lhe remetiam a uma aula de dança formal, com base no balé clássico. O ator teria tido ainda, aulas de mímica com Luís de Lima. (XAVIER, 2004).

[112] Sobre isso ver outras peças de Plínio Marcos, como: *Barrela* (1958), *Dois perdidos numa noite suja* (1966) *e O Abajur Lilás* (1969).

> *mão do Xavier. Aí o Klauss ia lá, trabalhava com eles, e você, olhando de fora, era de uma violência que parecia que ia matar o outro (ARAP, 2004).*

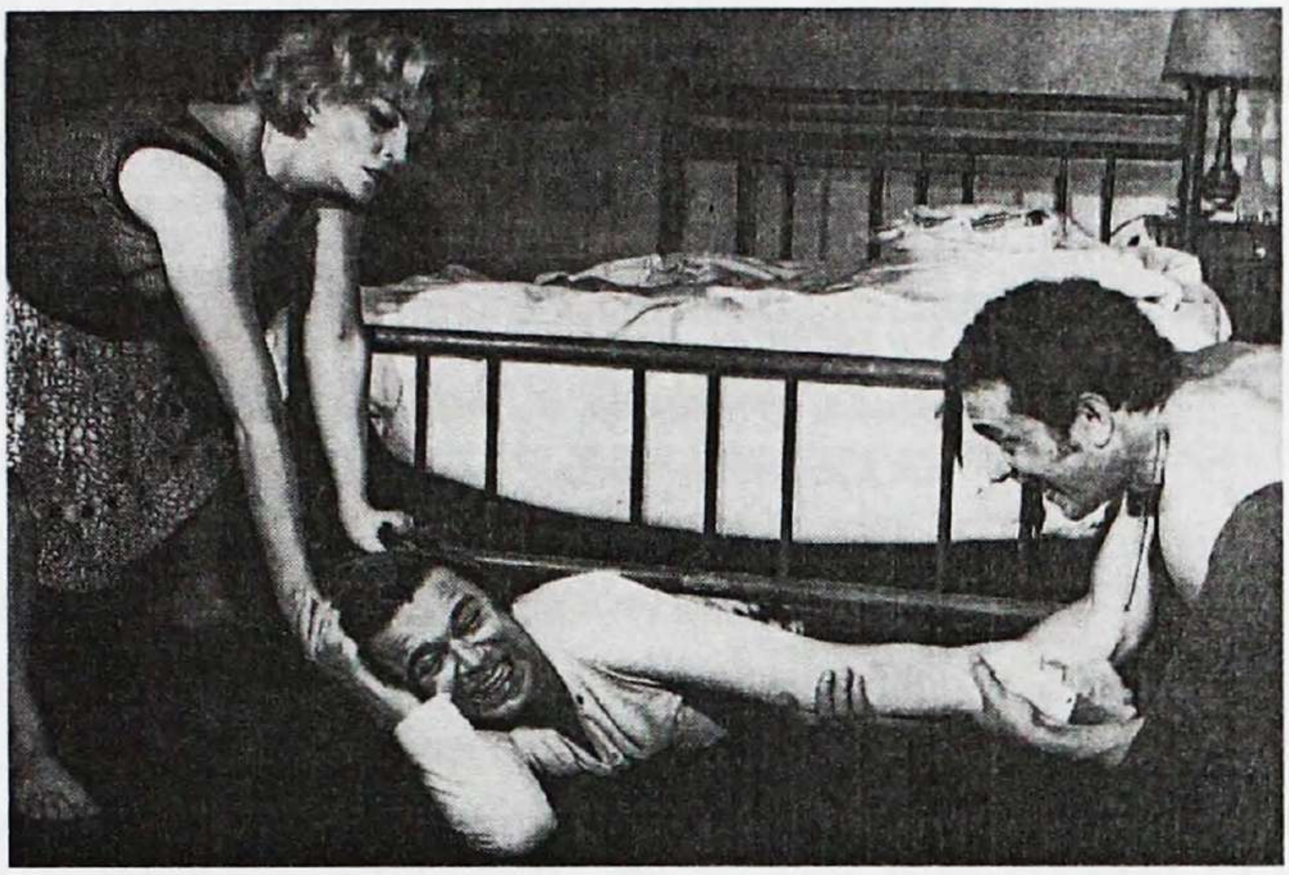


Figura 3 – Tônia Carrero (Neusa Sueli), Emiliano Queiroz (Veludo) e Nélson Xavier (Vado)

A parceria entre Fauzi Arap e Klauss Vianna foi fundamental para que os atores pudessem transmitir tecnicamente a agressividade e a sensualidade retratadas na peça. Sobre isso, Fauzi Arap e Emiliano Queiroz se lembraram de uma cena de perseguição, em que Veludo passava por debaixo de uma cama, agarrando-se ao seu pé. Logo em seguida, era arrancado de lá por Vado e Neusa Sueli, que o puxavam cada qual de um lado.

A esta cena violenta, seguia-se outra, em que Veludo, de vítima, se transformava em algoz, manipulando Vado num jogo de sedução. O que demandava um corpo sensível à economia de forças, obtida pelo ajustamento de tônus[113], para que o elenco não se machucasse. Controle este que os atores puderam trabalhar, tecnicamente, com o apoio de Klauss Vianna. Outrossim, o tempo confortável que a peça em um ato proporcionava, concorreu para que Fauzi criasse, em harmonia com Klauss, o que ele definiu como um "balé sem música", com destaque para a "expressão corporal" dos atores:

---

[113] Tônus – Contração muscular, leve e contínua. Segundo Ida Rolf (1986: 212), indica um equilíbrio químico no tecido muscular, capacitando-o a responder facilmente a qualquer situação, ou mesmo, a ficar em repouso.

> *Numa cena em que o Nélson Xavier oferece maconha para o Veludo [...] Eu marquei o grosso dessa cena e o Klauss deu o acabamento, e havia entre nós uma harmonia, era impressionante como a coisa fluía bem. Marquei do Xavier pegar o cigarro e abaixar até a altura do sexo, para que o Emiliano se abaixasse. Isso que era sem texto, virava quase que um trabalho de expressão corporal, um balé sem música. E depois, eles ficavam dando risada, brincando, o Emiliano tentando pegar o cigarro na mão do Xavier, de joelhos, seguindo o Xavier, a Tônia sentada sobre a cama, olhando e assistindo. Eu sei dizer que talvez o grosso da cena eu tenha criado, e o acabamento estupendo que a cena teve foi feito pelo Klauss* (ARAP, 2004).

Klauss Vianna partiu da conquista do espaço interno dos atores, proporcionando-lhes uma consciência do corpo "de dentro para fora", que facilitou a desconstrução da imagem corporal pré-concebida de Tônia Carrero (2004): "eu deixei cair toda a mentira, entrei numa realidade atroz". Ou, como completou Emiliano Queiroz (2006): "o trabalho de corpo com ele me permitiu ter coragem de ser simples e despojado para fazer o Veludo, tirando de mim; e não o que se fazia há duzentos anos no teatro: o lencinho, as mãozinhas e os pezinhos batendo". Em seguida, se estendeu ao contato entre os atores, assegurando-lhes um apoio técnico que atendesse à variação de tônus necessária à marcação de toques, que iam de extrema violência à sensualidade. O que resultou numa parceria primorosa entre ele e Fauzi Arap (2004): "havia um acasalamento entre a exploração espacial e corporal dos atores nos traços grossos de minha parte, e o Klauss completando lindamente, nesse sentido da expressão do conteúdo da peça".

Navalha na Carne cumpriu temporada inicial no Teatro Maison de France. Em virtude do grande sucesso alcançado, foi levada ao Teatro Gláucio Gill, e em posterior turnê pelo Brasil, totalizando dois anos em cartaz. Valeu à atriz Tônia Carrero os prêmios Molière e da Associação de Críticos Cariocas como melhor atriz, constituindo um marco em sua carreira.

A participação de Klauss Vianna nesta montagem foi de tal modo reveladora, que todos os artistas envolvidos convidaram-no para projetos posteriores. Klauss participou, em seguida, dos primeiros ensaios da montagem abortada pela censura de *Santidade*[114], de José Vicente, com Fauzi Arap. Retomando esta parceria na década de oitenta, Klauss Vianna e Fauzi Arap trabalharam em São Paulo no Centro Cultural (1984) e no projeto "T. A. R. Ô, Rosa dos Ventos" (1987-1989), no então Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Com o ator Nélson Xavier, Klauss Vianna participou dos ensaios de *O Eu desconhecido*[115], no final dos anos sessenta, que reuniu ainda Cecília Conde e Luiz Carlos Ripper. Já o ator Emiliano Queiroz convidou Klauss Vianna, no início dos anos setenta, para intervir na versão carioca de *A Dama de Copas e o Rei de Cuba*[116], dirigida por Odavlas Petti.

Quanto à atriz Tônia Carrero, merece um capítulo à parte. Foi possível constatar que ela nunca interrompeu este trabalho de "preparação corporal". Depois de *Navalha na Carne*, Tônia convidou Klauss Vianna para participar das seguintes produções: *Casa de bonecas* (1971); *Constantina* (1974); *Doce Pássaro da Juventude* (1976) e *Teu nome é mulher* (1979). Mas Tônia Carrero não se ateve apenas à "preparação corporal" circunstanciada pelas montagens. Freqüentou as aulas de Klauss Vianna, sendo atendida, ainda, por Angel Vianna, seu filho Rainer Vianna e sua nora Neide Neves. Como legado deste trabalho, Tônia Carrero continuou a ser atendida pelo preparador corporal e discípulo dos Vianna, Joel Rocha[117]:

> *Trabalho até hoje com Tônia Carrero e Cecil Thiré, que eram pessoas que trabalhavam com o Klauss. Por indicação, justamente*

---

[114] Segundo Fauzi Arap (2004) a peça *Santidade*, de José Vicente, foi citada na televisão em rede nacional, em 1968 pelo presidente Costa e Silva, como o paradigma de uma peça que nunca seria liberada pela censura.

[115] Segundo XAVIER (2004) a abertura desta montagem, um projeto pessoal do ator, que seria trabalhada por Klauss retratava a "origem da vida" e o "nascimento do ser humano", em que os atores como "figuras" iam surgindo de dentro da areia que cobria o palco.

[116] *A Dama de Copas e o Rei de Cuba*, de Timochenco Wehbi, dir. de Odavlas Petti. Com Emiliano Queiroz, Vanda Lacerda e a cantora Marlene. Teatro Santa Rosa, Rio de Janeiro, 1974. Nesta montagem, o grande desafio foi movimentar-se no "cenário-escultura" de Cildo Meireles. (Ver ficha técnica em anexo).

[117] Joel Rocha, ator e bailarino. Formou-se na primeira turma do Centro Espaço Novo, antiga Escola Angel Vianna. Foi aluno de Angel, Klauss e Rainer Vianna. (ROCHA, 2004).

da Angel que me mandou. Enviou-me direto, e me deixou lá, há 17 anos estou com eles. Dou aula para a Tônia três vezes na semana, inacreditável. Ela fala assim: 'Nem com marido eu fiquei por tanto tempo!' Você imagina, 17 anos de convivência e você tem que estar sempre trazendo o novo... É desafiante. E como modifica! Eu peguei vários processos [...] e estou tratando disso tudo ao longo desse tempo inteiro. Com essa técnica, só com essa técnica. E no palco também, acompanhando montagens de todas as peças. Acho que só Ela é Bárbara, que foi em São Paulo, não fiz (ROCHA, 2004).

3.2 - *CASA DE BONECAS* E *CONSTANTINA* – A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM

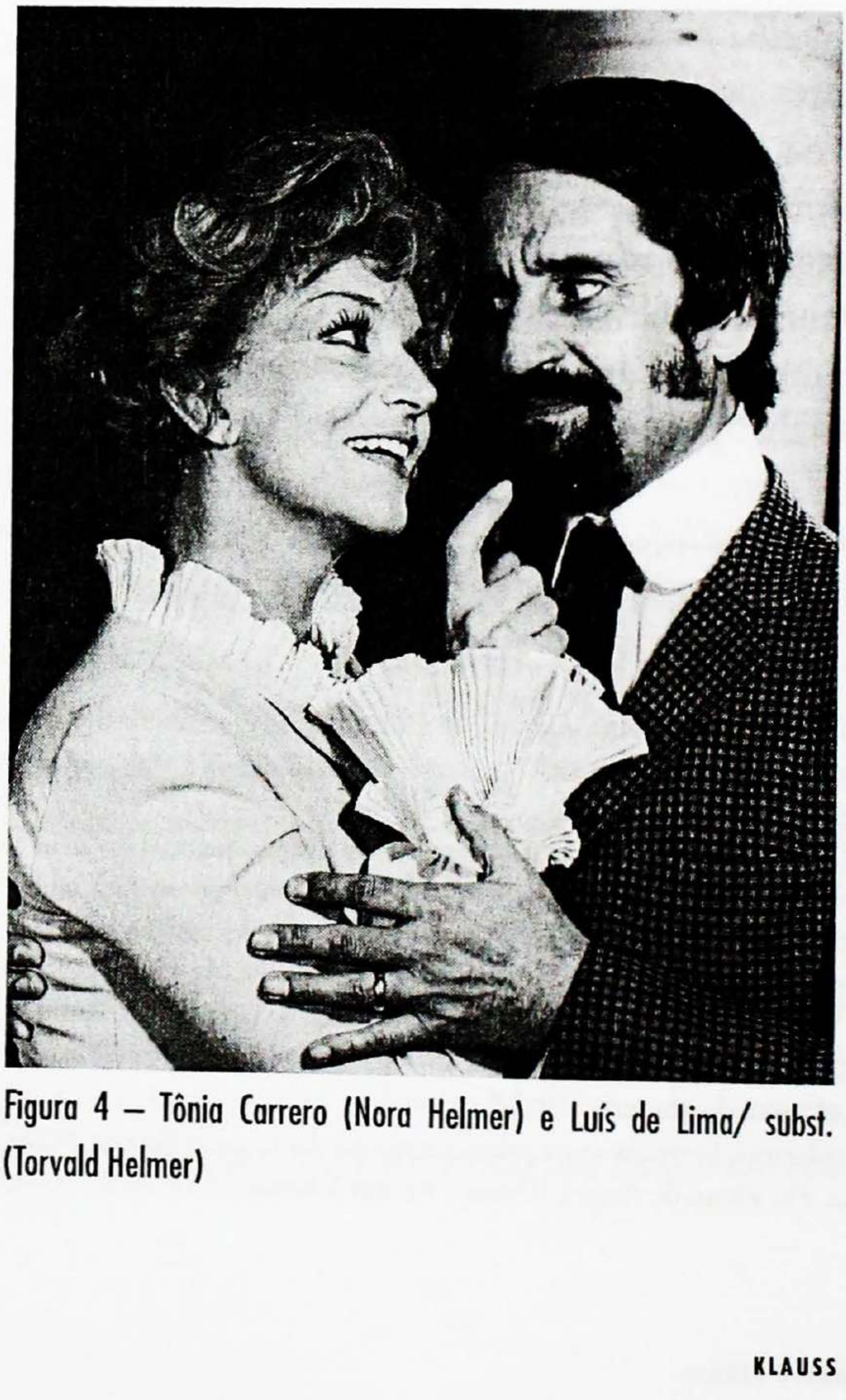


Figura 4 – Tônia Carrero (Nora Helmer) e Luís de Lima/ subst. (Torvald Helmer)

> *IBSEN já era! – cinco ou mais amigos me afirmaram isso quando souberam do nosso intuito de montar Casa de Bonecas. Casa de Bonecas foi um achado da maior felicidade para nós. Tônia, Napoleão, Rubens e eu procurávamos uma peça para montar [...] Rubens de Falco sugeriu Casa de Bonecas, nós adoramos. Rosita, Ganzarolli, Margot, Geraldo, Klauss e Valdemar aderiram à nossa posição de corpo e alma, somos hoje, a poucas semanas da estréia, um grupo* (THIRÉ, 1971).

A segunda montagem produzida por Tônia Carrero em que Klauss Vianna interveio, assinando no programa a "preparação corporal" e a "coreografia", foi *Casa de Bonecas*, que trouxe na ficha técnica o nome de um jovem diretor, Cecil Thiré[118]. Esta montagem estreou no Teatro Gláucio Gill, em 1971, e foi levada em turnê pelo Brasil em 1973, quando o coreógrafo Sdeneck (Zdenek Hampl)[119] substituiu Klauss Vianna, durante a temporada do Teatro Leopoldina, no Rio Grande do Sul.

A encenação de *Casa de Bonecas* inaugurou a fase profissional do diretor Cecil Thiré e sua parceria com a atriz Tônia Carrero, que se estendeu ao sucesso de *Constantina*, encenada em 1974. Em ambas as montagens, a presença de Klauss Vianna proporcionou para o diretor e o elenco um suporte valioso na construção dos personagens.

A montagem de *Casa de Bonecas* contou ainda com a cenografia de Napoleão Moniz Freire, os figurinos de Aparício Basílio, e a trilha sonora de Geraldo Torres. Carlos Kroeber encarregou-se da produção. O elenco original apresentou, entre outros, os atores Tônia Carrero, Rubens de Falco, Rosita Tomas Lopes e Napoleão Moniz Freire, que faleceu durante a temporada.

A direção de Cecil Thiré para este drama de Henrik Ibsen[120] manteve, segundo a fortuna crítica da época, fidelidade ao gênero realista da obra. Uma fidelidade que o diretor tentou aliar à sua visão pessoal, em que o tema maior da peça, comumente considerado como a emancipação feminina, foi apreendido em contexto mais abrangente e humanista.

---

[118] Cecil Thiré – ator e diretor. Filho de Tônia Carrero. Estudou interpretação com Adolfo Celi (1960-61), trabalhou com diretores como Ziembinski (1964) e com grupos como Oficina (1965).

[119] Zdenek Hampl/ Sdeneck (1946-2007) – Formado em Artes Cênicas pela Universidade de Praga (1967), foi solista do Teatro Nacional de Praga (1968) (Tchecoslováquia) e da companhia de dança Lanterna Mágica (1969-1970). Residiu no Brasil a partir da década de 70, trabalhando no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife.

[120] Henrik Ibsen (1828–1906): Dramaturgo norueguês escreveu uma obra significativa que pode ser analisada em três fases: simbolismo romântico, realismo metafísico e lírico-poético. (COUTY, 1980: 238-9).

Casa de Bonecas, um drama em três atos, apresenta um dia na vida de uma família norueguesa do século XIX, quando a Noruega estava ainda sob domínio da Suécia. Às vésperas do Natal, Nora Helmer, esposa de Torvald Helmer, renomado bancário, recebe uma ameaça capaz de desestabilizar seu casamento. Trata-se da chantagem de um agiota, a quem Nora pedira dinheiro emprestado no passado. O que acontece em seguida, as inúteis tentativas da protagonista para impedir a revelação deste segredo, descortina toda a hipocrisia de uma sociedade burguesa, da qual Nora finalmente se conscientiza e resolve se apartar, declarando no último ato: "Agora eu vou tentar, vou ver se consigo entender quem está com a razão. A sociedade ou eu" (CLETO, 07/11/1971).

A encenação que seguiu com precisão as indicações textuais, materializadas pelo cenário e figurino detalhistas, teve seu foco maior sobre a direção dos atores. Uma característica que acompanhou a trajetória do ator e diretor Cecil Thiré[121], reconhecido pela crítica como um excelente "diretor de ator", e que persiste nos dias de hoje na sua atividade de professor de interpretação em cursos profissionalizantes.

É curioso notar que a atuação de Klauss Vianna se restringiu, tanto em *Casa de Bonecas*, quanto em *Constantina*, à "preparação corporal" preliminar dos atores, e a única marcação realizada por ele teria sido a movimentação da Tarantela[122]. Uma coreografia que encerra com clímax o segundo ato da peça, simbolizando o desespero da personagem Nora, que baila enlouquecidamente, como numa dança de vida ou morte:

> *Nora tira da caixa um pandeiro e um grande xale multicolorido. Rapidamente se enrola no xale. Planta-se no meio do palco e grita.*

---

[121] Cecil Thiré recebeu inúmeros prêmios como diretor, com destaque para os Molières de 1974 por *A Noite dos Campeões*, de Jason Miller e em 1979 por *O Fado e a Sina de Matheus e Catirina*, de Benjamin Santos e *A Resistência*, de Maria Adelaide Amaral. Por este último recebeu igualmente o APCT, Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>.

[122] Tarantela – Uma dança de casal em tempo acelerado de 6/8 originária do sul da Itália; segundo uma lenda do séc. XIV se alguém fosse picado por uma aranha de Taranto (tarântula), teria de dançar a tarantela até o efeito do veneno passar, ou morreria. (LEE, 2002: 354).

> *NORA: - Agora toque para mim! Eu vou dançar!*
> *(Helmer toca e Nora dança. Rank fica perto do piano, olhando.)*
> *HELMER: (enquanto toca) - Devagar, devagar!*
> *NORA: - Não consigo.*
> *HELMER: - Não com tanta violência, Nora!*
> *Nora: - É assim que tem que ser!*
> *HELMER: (pára de tocar) - Não, não, está tudo errado.*
> *NORA: (rindo e fazendo soar o pandeiro) - Eu não lhe falei?*
> *DOUTOR RANK: - Deixe que eu toco o piano.*
> *HELMER: Isso. Assim eu posso corrigir melhor.*
> *(Rank senta-se ao piano e toca. Nora dança cada vez mais furiosamente. Helmer coloca-se perto da estufa e durante a dança lhe dá instruções com freqüência. Ela não parece ouvir o que ele diz; o cabelo dela se desprende e cai sobre os ombros, ela não liga e continua dançando. Entra a senhora Linde.)*
> *SENHORA LINDE: (parada, atônita, na soleira da porta) - Oh!*
> *NORA: (enquanto dança) - É tão divertido, Cristina!*
> *HELMER: - Nora, meu amor, você está dançando como se sua vida dependesse disso!*
> *NORA: - É, depende (IBSEN, 1976:117-9).*

Sobre essa coreografia, Tônia Carrero, que interpretou o papel de Nora, contou como foi o processo: "Foi criando junto. Klauss nunca tinha nada muito pronto, ele improvisava muito e depois fixava. Foi um tempo bem difícil que tomamos os dois para fazer, realizar direitinho aquilo" (CARRERO, 2004). A marcação desta dança justificou a assinatura do termo "coreografia" na ficha técnica, no sentido mais comum de sua acepção. Nota-se ainda como Tônia Carrero identificou, na coreografia de Klauss Vianna, procedimentos recorrentes da dança moderna que, para além de trabalhar exclusivamente sobre a repetição formal de uma seqüência de movimentos, previamente formulada, como de praxe no balé clássico, buscou a singularidade da atriz, por meio do exercício da improvisação.

Todavia, se a realização desta coreografia pôde ser facilmente documentada, o mesmo não se aplica ao trabalho de "preparação corporal" assinado por Klauss Vianna, que escapa a uma identificação imediata, como detectado no depoimento de Cecil Thiré. À diferença de Fauzi Arap, ele não requisitou Klauss Vianna para a marcação das cenas nos ensaios. Esta distinção entre os limites de atuação do diretor e do coreógrafo numa encenação teatral incide numa delimitação de terrenos, que contribui para a configuração desta nova função: o preparador corporal. Afinal, até aonde Klauss Vianna podia intervir, como preparador corporal nestas montagens? E o quê o corpo dos atores, na época, requisitou deste coreógrafo?

Constantina – vinte cinco anos de teatro brasileiro

A segunda montagem produzida por Tônia Carrero, em que o diretor Cecil Thiré trabalhou com o coreógrafo Klauss Vianna, foi *Constantina*, de Somerset Maugham[123], em 1974. Esta montagem comemorou vinte e cinco anos de teatro da atriz Tônia Carrero, numa produção luxuosa, nos moldes da fase áurea do TBC. Para comemorar esta data significativa, Cecil e Tônia escolheram *Constantina*, uma comédia ligeira de *boulevard*, cujo enredo trata da alta burguesia inglesa dos anos vinte, do século passado.

A protagonista que dá título à peça é uma mulher da sociedade, que assim como Nora, da *Casa de Bonecas*, toma consciência de seu papel submisso perante o marido e resolve assumir, por meio da sua libertação econômica e sexual, um papel mais igualitário. E, sobre o trabalho de interpretação para o gênero *boulevard*, ninguém melhor do que a própria Tônia Carrero para testemunhar: "Tempo, tempo. Fala, fala depressa, fala! Na comédia você articula bem mais solta a frase inteirinha. [...] Raciocinou, acabou [...] O espectador pega a idéia inteira e ri como conseqüência. Isso é uma ciência" (CARRERO, 1994).

Constantina fez uma carreira de sucesso, apresentando um grande elenco que contou, entre outros, com Tônia Carrero, Rogério Fróes, Rosita Tomas Lopes e Susana Vieira, com temporada no Teatro de Copacabana. Recebeu uma produção extremamente cuidadosa, em que os figurinos constituíam um forte atrativo do espetáculo, além de uma ficha técnica encabeçada por Hans Donner na programação visual e Nelson Motta na música. Contou com a participação primorosa de Klauss Vianna na "preparação corporal" dos atores, substituído por Jura Otero, durante a remontagem paulista, em 1977. Resta saber como Klauss Vianna preparou o corpo dos atores para vivenciarem duas peças tão diversas, e como este trabalho pôde ser aproveitado pelo diretor Cecil Thiré e incorporado pelos atores.

---

[123] MAUGHAM, W. Somerset (1874-1965). Novelista e dramaturgo inglês, mais conhecido pela sua produção de elegantes comédias de costumes. Escreveu ainda alguns dramas, que não foram tão bem aceitos. Após o fracasso da comédia *Sheppey* (1933) abandou em definitivo o teatro. (TAYLOR, 1993: 202-3).

Klauss Vianna – um investigador da essência humana

> *Tônia me fala encantada das aulas de expressão corporal que está tendo. Empolgada com o que está aprendendo, sente que aquilo lhe faz bem ao corpo e à alma. Esse entusiasmo era admirável em 1947, em Paris, quando ela freqüentava um curso de Barrault e Roger Blin. Mas essa empolgação de noviça assanhada é a mesma, em 1974, com ela me contando seus exercícios com Klaus Vianna [sic], enquanto ensaiava Constantina. Essa capacidade de vibrar e de viver é que faz dela uma artista capaz de absorver nas entranhas as mais obscuras e estranhas emoções de suas personagens* (BRAGA, 1974).

O diretor Cecil Thiré (2004) reconheceu na preparação corporal de Klauss Vianna um aquecimento corporal, cujo enfoque maior concernia a aplicação de um relaxamento para "deixar a rua do lado de fora". O trabalho sobre a transferência de peso, presente no caminhar, com a tomada de consciência dos apoios ósseos e a oposição entre cintura escapular e pélvica foi igualmente citado. Sobre isso, Tônia Carrero complementou que, no aquecimento trabalhava-se com a variação entre caminhadas e corridas, o que conforme Klauss Vianna (1990:127) ativava a conscientização do tônus muscular.

Tônia Carrero recordou, ainda, que tinha o corpo tão bem treinado e ágil, que se sentia "voando" quando saía de cena. E destacou como o trabalho de expressão corporal contribui de modo eficaz para a economia na gesticulação periférica das mãos. "Os atores geralmente, como não têm expressão corporal, começam a fazer gestos, e isso é péssimo, dilui o que a pessoa quer dizer. Para comunicar não precisa mesmo das mãos. Mas, de vez em quando, a gente pode usar, pois os gestos de mão são muito bonitos" (CARRERO, 2004).

Após o relaxamento e aquecimento iniciais, Klauss aplicava exercícios de acordo com a demanda de cada peça. É neste ponto que o trabalho de preparação corporal parece ter alcançado maior espaço junto às encenações realistas de *Casa de Bonecas* e *Constantina*, em que o corpo do ator lidava com objetos de cena, figurinos e cenários ilustrativos. O que exigia um trabalho de construção de personagem no melhor estilo naturalista, que, conduzido por Cecil, partia do reconhecimento da ação principal e dos seus objetivos até a composição, ou "expressão física" do personagem. Um procedimento que remete ao método de preparação do ator segundo Stanislavski, presente na formação do diretor Cecil Thiré, que cursou aulas de Eugênio Kusnet, durante a temporada carioca de *Pequenos Burgueses*, em 1965, com o grupo Oficina.

Era neste momento dos ensaios que Klauss Vianna intervinha com a aplicação de exercícios que favoreciam a construção dos personagens. Cecil Thiré e Tônia Carrero descreveram exercícios empregados pelo coreógrafo que serviram de modo exemplar. O que chama a atenção nestes exercícios é o fato deles trabalharem sobre a leitura psicológica do corpo, o que correspondia à linha de direção adotada por Cecil Thiré, que se apropriou de um deles aplicando-o a partir de então em seus cursos de interpretação. Trata-se do exercício do "gosto não gosto"[124], no qual dois atores sentados, frente à frente, estabelecem um diálogo no qual declaram do que gostam e do que não gostam no parceiro. E o diferencial de Klauss Vianna teria sido, justamente, o de mesclar características psicológicas do personagem, comuns aos métodos de interpretação na época, com o aspecto físico do ator:

> *E o Klauss... Mandava você misturar com as características físicas daquela pessoa com quem você ia relacionar o seu personagem.*

---

[124] Cecil Thiré citou três exercícios que usa comumente nos seus cursos de interpretação, a saber: "Gosto não gosto" de Klauss Vianna, "Olho no Olho" ou "Atração e Repulsa" de Domingos Oliveira e "Repetir o texto do outro como se fosse seu" de Fauzi Arap. (THIRÉ, 2004).

> *Então, eu gosto de você porque o seu olho é claro, porque a sua pele é morena... Então, A diz para B porque que gosta, misturando psicologia, ou seja, o entendimento do texto com a descrição física do ator. B responde porque não gosta de A, com o mesmo procedimento, das razões do texto: porque você roubou a herança da minha mãe, porque você tem perna curta... aí A diz para B porque não gosta e, finalmente, B diz para A porque gosta, os dois fazem gosta e não gosta. Ficar pisando no nome, para você botar o nome naquela pessoa e as características físicas. Esse exercício eu recomendo e eu aprendi com o Klauss* (THIRÉ, 2004).

O segundo exercício descrito por Tônia Carrero se refere a um trabalho sobre a visualização da imagem especular dos personagens. Segundo Tônia, durante os ensaios de *Constantina*, este exercício teria sido particularmente eficaz para que a atriz Rosita Tomas Lopes concebesse a Sra. Morgan, uma personagem mais velha, mãe de Constantina.

O exercício consistia na visualização de um espelho imaginário pelos atores, cuja imagem refletida deveria corresponder aos personagens de cada um. Um exercício que remete à fase do espelho segundo o psicanalista Jacques Lacan (LACAN apud ALMEIDA, 2004: 31), em que a identificação da imagem refletida no espelho pela criança incide na formação de sua imagem corporal e, conseqüentemente, no desenvolvimento do seu esquema corporal. Fato análogo à experiência desta atriz, cuja visualização da sua "imagem envelhecida" no espelho imaginário teria favorecido a composição física da Sra. Morgan.

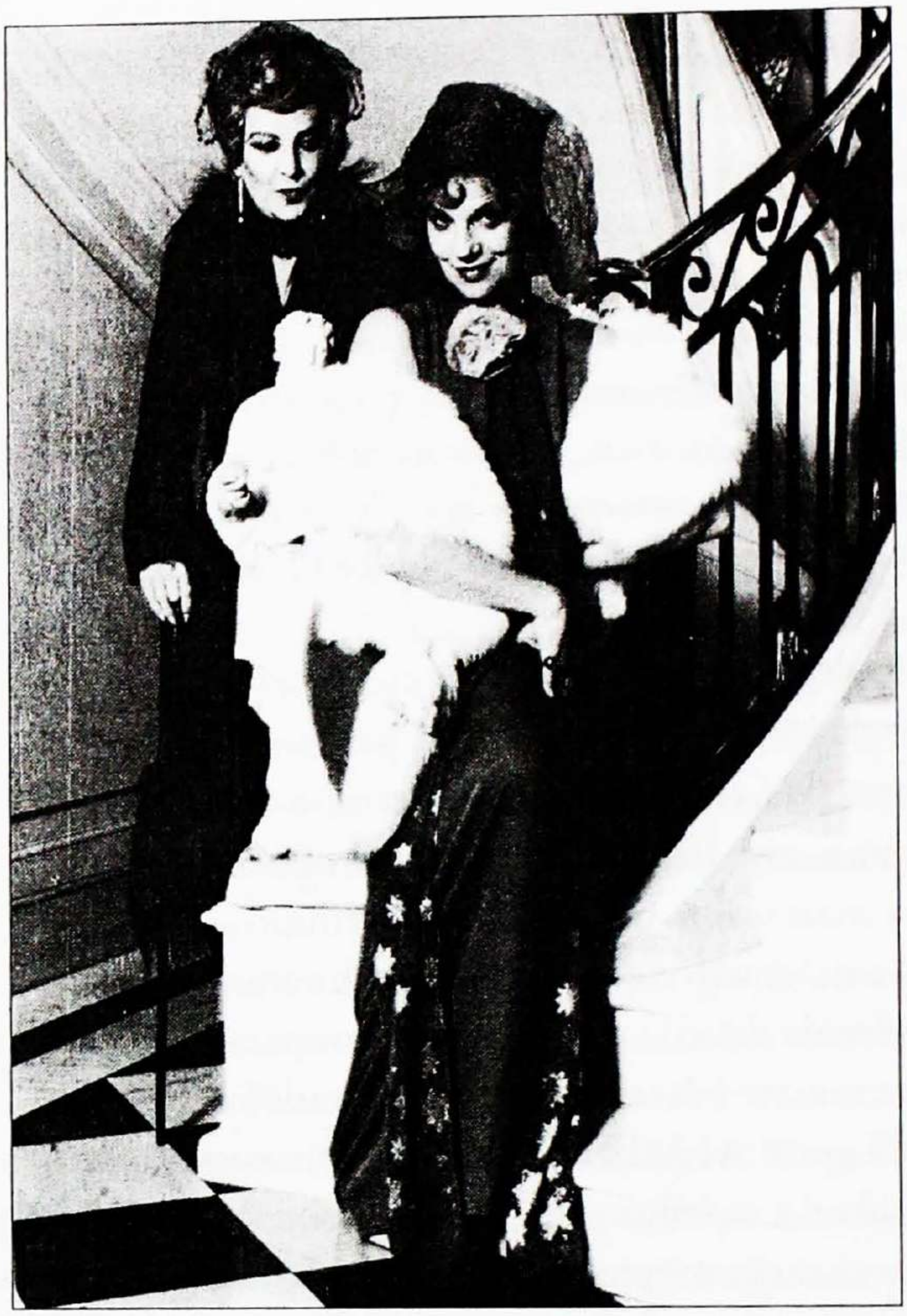


Figura 5 – Rosita Tomas Lopes (Sra. Morgan) e Tônia Carrero (Constantina)

Deste modo, os exercícios propostos por Klauss Vianna se afinavam com a linha de direção naturalista conduzida por Cecil Thiré. O que delineia um trabalho de preparação corporal, que se configura como uma "obra em aberto", visto estar em constante adaptação a cada processo de encenação. Quando questionado sobre a aceitação deste "trabalho corporal"[125] pelo elenco, marcado muitas vezes pela diversidade de gerações, Cecil declarou que ocorria uma resistência inicial, notadamente do "pessoal da antiga". No entanto o carisma e a ciência que Klauss transmitia, terminavam por afetar os atores, que reconheciam nele "uma liderança, de grande suavidade, 'guruzesca' mesmo" (THIRÉ, 2004).

---

[125] THIRÉ (2004) identificou o trabalho corporal de Klauss Vianna como propostas de "improvisação, exercícios, jogos e laboratório".

Cecil Thiré (2004) definiu Klauss Vianna, como um "investigador" da "essência humana", porque ele: "ia entrando, lendo o corpo do ser humano, chegando mais perto de entender o que é uma pessoa [...] ele fazia a leitura da expressão do sentimento e das características do ser humano". Investigação esta, semelhante àquelas vivenciadas pelo diretor na psicanálise e no método de Glória Beuttenmüller[126], que buscavam a "essência humana" através do "verbo" e da "expressão vocal", três referências norteadoras na sua formação:

> *E foram muito norteadores para mim, o meu psicanalista, o Klauss e a Glória. Essas portas de entrada para o conhecimento da pessoa, como é que funciona uma pessoa. Porque se você tem alguma noção de como funciona uma pessoa, você pode fazer como funciona um personagem, que há de ser sempre uma transfiguração de uma pessoa, não é uma coisa aleatória, é uma transfiguração, uma síntese de uma pessoa, de uma personalidade humana* (THIRÉ, 2004).

Tônia Carrero realizaria, ainda, dois projetos com a participação de Klauss Vianna: *Doce Pássaro da Juventude*, em 1976, e *Teu nome é mulher*, em 1979. Analisando a data desta última montagem, foi possível perceber como a atriz requisitou a preparação corporal de Klauss, até o final da década de setenta, que marcou o fim da sua fase carioca. Uma rápida análise destas duas montagens é o que se verá a seguir.

3.3 - *DOCE PÁSSARO DA JUVENTUDE* & *TEU NOME É MULHER*

As duas últimas montagens produzidas por Tônia Carrero que contaram com a participação de Klauss Vianna como "preparador corporal" foram: *Doce Pássaro da Juventude*, de Tennessee Williams, em 1976, e *Teu nome é mulher*, de Marcel Mithois, em 1979; respectivamente, um drama e uma comédia de costumes, que envolveram grandes elencos.

---

[126] Glória Beuttenmüller (1925), fonoaudióloga, uma das pioneiras do trabalho de expressão vocal para atores. Iniciou sua pesquisa junto ao Teatro de Arena, e desde então vem atendendo inúmeras gerações no teatro brasileiro.

Nestas montagens, a relação entre a direção e a preparação corporal ocorreu de modo distinto, e de acordo com a linha de encenação de cada peça. Desse modo, seguindo procedimento análogo à *Navalha na Carne*, o coreógrafo Klauss Vianna teria trabalhado em *Doce Pássaro da Juventude*, não só com o "aquecimento" preliminar dos atores, como também na marcação das cenas.

Um diálogo pertinente, se analisado à luz de uma pareceria entre o coreógrafo Klauss Vianna e o diretor Carlos Kroeber (1934-1999), que datava do Ballet Klauss Vianna nos anos sessenta, em Belo Horizonte, quando Klauss conduzia "aulas de movimento" para o Teatro Experimental (TE), do qual Carlos Kroeber foi um dos fundadores e participantes. E Kroeber, por sua vez, ministrou cursos de interpretação teatral para o TE, que eram seguidos pelas bailarinas do Ballet Klauss Vianna, como relatou a ex-bailarina Lucia Helena Monteiro Machado:

> *Uma de suas aulas me marcou especialmente. Ele chegou com vários rolos de jornal dobrados em forma de cassetetes e distribuiu-os entre nós, dando a ordem: 'Comecem a se agredir!' Iniciou-se uma pancadaria que durou cinco minutos, ao fim dos quais ele gritou: 'Parem!' Paramos imediatamente, exaustos e arfantes. Calmamente ele nos mandou sentar e perguntou: 'por que vocês estão se agredindo desta maneira?' A resposta veio rápida e unânime: 'Uai, porque você mandou'... A lição foi achapante: 'E vocês pensam que fazer teatro é isto, fazer tudo o que o diretor manda sem nem saber porquê?' Silêncio total e reflexivo. Depois disso, nunca mais fiz nada que me foi mandado ou pedido sem procurar saber os 'porquês'* (MACHADO, 2001: 59-60).

Após ter encenado textos de vanguarda em Belo Horizonte, como *A Voz Humana*, de Jean Cocteau (1956), *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco (1959) e *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett (1959), no grupo Teatro Experimental; Carlos Kroeber foi incorporado à Companhia Tônia-Celi-Autran, em 1960. Para a montagem de *Doce Pássaro da Juventude*, de Tennessee Williams[127], Carlos Kroeber contou com a participação de Cecil Thiré como "diretor adjunto", uma vez que também integrava o elenco. Participaram ainda desta peça o iluminador Jorginho de Carvalho e o cenógrafo argentino Cláudio Segovia. O elenco foi composto, entre outros, por: Tônia Carrero, Nuno Leal Maia, Carlos Kroeber e Betty Erthal. Esta montagem estreou em 1976, no extinto Teatro Adolpho Bloch da Manchete, no Rio de Janeiro.

Doce Pássaro da Juventude – uma parceria com Carlos Kroeber

A peça *Doce Pássaro da Juventude* é um drama em dois atos para dois protagonistas: Princesa Kosmonopolis, codinome da atriz decadente hollywoodiana Alexandra Del' Lago, que abomina a perda da sua juventude e o aventureiro Chance Wayne. Um encontro, no qual ambos se escoram para sanar suas carências. Contra a desilusão da atriz decadente, rebate o desespero de um homem que tentou, em vão, alcançar o sucesso. Uma trama que se desenrola numa pequena cidadezinha no sul dos Estados Unidos, marcada pelo racismo puritano.

É possível identificar pontos em comum entre a protagonista de *Doce Pássaro da Juventude*, uma atriz velha e decadente, com a prostituta Neusa Sueli, de *Navalha na Carne*. Duas personagens que se encontram no limite, à margem dos padrões aceitos pela sociedade. Para Tônia Carrero, o desafio maior na interpretação de Alexandra Del'Lago persistiu na desconstrução de sua própria imagem, usualmente atrelada ao glamour e à beleza de suas personagens, como ela mesma sintetizou:

> *Quando fazia Constantina era a imagem que eu projetava e que esperavam de mim. Se quisesse apenas brilhar, seria fácil. Fazer comédia leve, boulevard, a mulher elegante e divertida não tem segredo e é mais acessível para conquistar o público. Mas, através de um depoimento de um ser humano como Alessandra [sic], ar-*

---

[127] WILLIAMS, Tennessee (1914-1983). Dramaturgo americano. Um dos principais representantes do realismo psicológico, do período pós-segunda guerra mundial, nos Estados Unidos. (COUTY, 1980: 242).

> *rancar o sentimento das entranhas é uma conquista da profissão. E a profissão só existe para os que se renovam dia a dia (CARRERO in ALENCAR, 24/10/1976: 13-4).*

E, para trabalhar sobre a desconstrução desta imagem, o diretor Carlos Kroeber pôde, à semelhança de Fauzi Arap, em *Navalha na Carne*, contar com a linguagem corporal de Klauss Vianna. Reativou-se, assim, o binômio "direção-preparação corporal", já que o espaço aberto por Carlos Kroeber aproximou a preparação do corpo das marcações da peça.

Klauss Vianna conduziu exercícios de verossimilhança, nos quais o discurso do corpo deveria acompanhar a "verdade" do discurso textual. Um exercício de leitura corporal, em que o corpo é visto como significante para o texto, numa relação direta que pudesse atender à estética realista da encenação.

Tônia Carrero citou um exemplo em que os atores deveriam narrar o que tinham feito durante o dia, enquanto Klauss analisava a relação entre os gestos e a fala. Ressaltava-se, desse modo, como o exagero na gestualidade ultrapassava o conteúdo textual, buscando-se, em decorrência, uma economia necessária à interpretação realista: "Cada um se arrumava com ele com mentira e com verdade através do corpo, ele sabia que a pessoa estava falseando a verdade. E no teatro você não pode falsear, no teatro o corpo tem que acompanhar exatamente o que você está falando" (CARRERO, 2004).

Klauss aplicava, em seguida, esse mesmo princípio diretamente sobre trechos da peça, e neste quesito Tônia se recordou do trabalho sobre a interpretação do seu personagem, em que a cobrança da "verdade" pelo coreógrafo poderia levá-la às lágrimas; como ocorreu durante um ensaio proposto por Klauss, para afinar o tom de interpretação entre os protagonistas:

> *[...] no Doce Pássaro [...] ele passou as cenas comigo e... engraçado, aquele menino... Nuno Leal Maia... Ele não tinha preparação quase nenhuma, e dizia: "Eu não sei representar assim". Então, ele me fazia muito mais velha do que eu era naquela época, como se o meu modo de representar tivesse passado. E o Klauss disse assim: "Vamos ver só os dois". Eu tinha uma casa na Fonte*

> *da Saudade, então os dois ficamos sós na sala, com o Klauss, e ele nos fez repetir aquela cena, sentir aquela cena. Quando fiquei chorando horrores: "É aí! Mais do que assim como a Tônia está fazendo eu não sei como se pode fazer, mais sentido do que isso" (CARRERO, 2004).*

Todavia, *Doce Pássaro da Juventude* não parece ter atingido uma boa receptividade do público e da crítica especializada. Segundo Yan Michalski (26/10/1976: 2), o principal equívoco da encenação consistiu no estilo tebecista, em que a "limpeza visual" e o "equilíbrio da composição" suplantaram a angústia e o sofrimento, inerentes à obra de Tennessee Williams, produzindo um efeito "anti-séptico", onde deveria ser mostrada toda a "feiúra do ser humano". Para recuperar o prejuízo causado por esta montagem, Tônia Carrero remontou *Constantina*, numa bem-sucedida temporada paulista de dez meses, viajando, em seguida, em turnê pelo Brasil.

Teu nome é mulher – "preparação corporal" para Adolfo Celi

> *CULTURA DA VOZ E DO CORPO*
>
> *[...] Sabemos da importância da preparação física do ator, do conhecimento técnico da respiração, que permite uma melhor modulação da voz, e, sobretudo, da necessidade de melhorar e uniformizar a prosódia teatral [...] Todos os elementos de nossa companhia, diligentemente, seguiram aulas de esgrima e ginástica, sob orientação do Capitão Hélio Vieira. Ao mesmo tempo, aconselhamos os atores, depois de verificados alguns defeitos de dicção ou de modulação, a corrigi-los, recorrendo a pessoas especializadas no assunto*[128].

A última montagem produzida por Tônia Carrero, em que Klauss Vianna trabalhou como preparador corporal, foi a comédia *Teu nome é*

---

128. Texto extraído do programa de lançamento da Companhia Tônia-Celi-Autran (1956), que anunciou os postulados e projetos da companhia. (ALMEIDA, 1987: 33).

mulher, de Marcel Mithois, dirigida pelo italiano Adolfo Celi, em 1979. Essa peça estreou no Teatro Maison de France, ficando em temporada, aproximadamente, durante um ano. Foi a última montagem de Adolfo Celi no Brasil, que no ano anterior havia dirigido Paulo Autran em *Pato com Laranja*, no Teatro Villa-Lobos. *Teu nome é mulher* seguiu o estilo de outras comédias de *boulevard* encabeçadas por Tônia Carrero, compostas por um grande elenco, entre novos talentos e atores veteranos. Fizeram parte desta encenação, entre outros, os atores: Tônia Carrero, Luís de Lima, Ednei Giovenazzi, Célia Biar, Helio Ary e Maria Zilda. O cenário foi assinado por Flávio Phebo e David Pinheiro participou como assistente de direção. O diretor Adolfo Celi assumiu também a iluminação.

Teu nome é mulher, de Marcel Mithois, segundo definição de Adolfo Celi, é uma comédia de *boulevard* no estilo "teatro de evasão", que busca o "riso descompromissado" (CELI in MARINHO, 30/08/1979: 35). Do original *Croque Monsieur*, o título com duplo sentido significa um "misto-quente", fazendo alusão à protagonista, Chérie, como uma "devoradora de homens". Com tradução de Cecil Thiré, a peça desfila as artimanhas da viúva Chérie, que sai à caça de seu sexto marido rico, como única estratégia viável para manter seu status.

Teu nome é mulher celebrou o primeiro e único encontro do coreógrafo Klauss Vianna com um dos cérebros do TBC, o italiano Adolfo Celi[129], que ocorreu com bastante rapidez, visto que os ensaios desta montagem foram realizados durante um mês. Segundo o ator Luís de Lima, o desafio maior da direção foi a limpeza do "caco fácil" (LIMA in MARINHO, 30/08/1979: 35) com que os atores brasileiros estavam acostumados a lidar. Sobre isso, nota-se que Adolfo Celi, herdeiro da "lição textocêntrica"[130], foi um dos agentes na modernização do teatro brasileiro junto ao TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo.

---

[129] CELI, Adolfo (1922-1986) Formado pela Academia Nacional de Arte Dramática de Silvio D'Amico (1945), chegou ao Brasil no início da década de cinqüenta para assumir a direção artística do Teatro Brasileiro de Comédia. Envolveu-se, igualmente, na instalação da companhia cinematográfica Vera Cruz. Fundou em 1956 com Tônia Carrero e Paulo Autran, a Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA), que terminou em 1962.

[130] A lição textocêntrica, segundo Tania Brandão, compreendia as propostas de Silvio D'Amico (1887-1955) afinadas com os ideais franceses de Jacques Copeau (1879-1949), em que o encenador deveria se submeter ao dramaturgo e preservar o sentido textual, a despeito da invenção da cena, aparando ainda o histrionismo dos atores. (BRANDÃO, 2001: 300-35).

Adolfo Celi configurou o espetáculo como uma obra aberta, reconhecendo que a comédia de *boulevard* modifica-se de acordo com a sua recepção, já que depois da estréia "chega a vez do público trabalhar junto com o ator". Celi buscou, ainda, uma nuance no tom da encenação, com o foco no trabalho dos atores:

> *No caso de Teu nome é mulher, uma peça francesa de evasão encenada no Brasil, procuro as duas coisas: a maneira de falar brasileira sem gíria – e isso a tradução do Cecil conseguiu – ao mesmo tempo em que é preciso que uma realidade não-brasileira seja compreensível para o público brasileiro. E nisso o trabalho do ator é da maior importância. E a minha maior preocupação. Tanto Pato com laranja quanto Teu nome é mulher são obras de artesanato, mas, nesta, o choque entre as personagens é mais solto, mais livre. O que me propiciou um trabalho de direção mais nuançado: há, por exemplo, cenas de grande 'violência' cômica, seguidas de momentos de certa introspecção* (CELI in MARINHO, 30/08/1979: 35).

Apesar da inexistência de registros específicos sobre a intervenção de Klauss Vianna nesta montagem, foi possível identificar, pela fortuna crítica da época, como a atriz Tônia Carrero encarnou este trabalho. Luiz Alípio de Barros (05/09/1979) destacou sua "vitalidade esfuziante" e "exuberante forma física", na interpretação de um papel que demandou uma "movimentação constante, como num verdadeiro *ballet*".

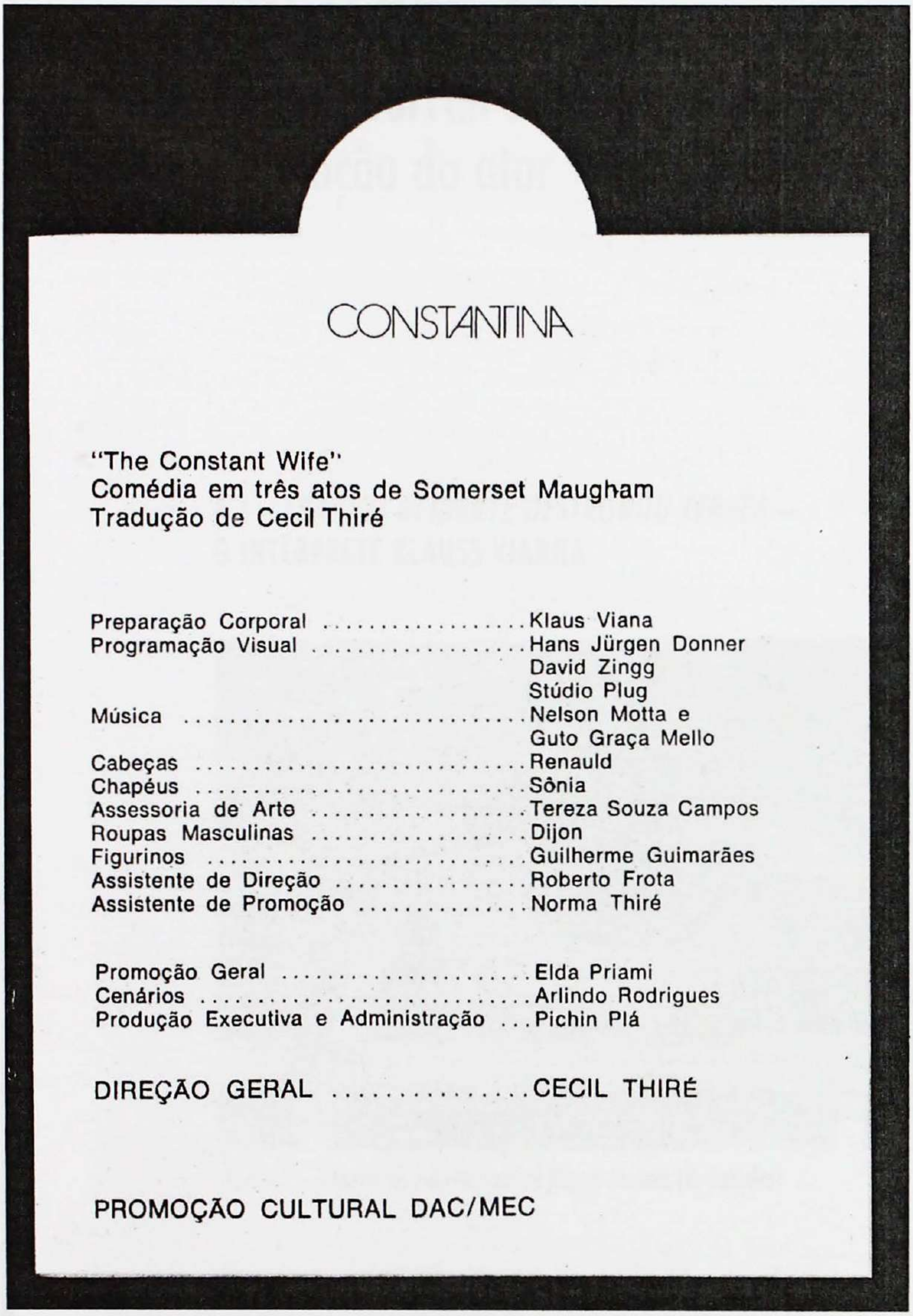
Maria Teresa Amaral (17/14/1980: 3) ressaltou "o domínio completo de seus meios", que Tônia Carrero teria alcançado. E identificou uma favorável contaminação do gênero *boulevard* pela "farsa rasgada", em que a atriz "livre de peias falsamente estéticas improvisa, apalhaça, experimenta tons, careteia e faz tudo o que tem direito. Vai longe a mulher bonita que fazia teatro: vimos uma ótima atriz de comédia".

Yan Michalski (07/09/1979) pareceu irritado com a repetição do gênero "teatrão" pela geração de Tônia Carrero que, segundo ele, teria sido uma "geração" responsável pela renovação do "teatro brasileiro". Mas, reconheceu, por fim, a qualidade da montagem como um espetáculo de entretenimento.

Como já foi observado, *Teu nome é mulher* foi a última montagem produzida por Tônia Carrero na qual Klauss Vianna participou, antes da sua transferência para São Paulo; o que não significou o fim da "preparação corporal" nas produções da atriz. Muito pelo contrário. Relembrado como "um divisor de águas", este encontro ocorreu num momento revelador, em que Tônia conseguiu desconstruir a imagem que projetara até então, para encarnar a Neusa Sueli, de *Navalha na Carne*. Verifica-se que a função de "preparação corporal", antes inexistente nas fichas técnicas das montagens do TBC e da CTCA, surgiu concomitante a esta nova fase de Tônia Carrero como atriz-empresária[131]. Diante da idealizadora de seus próprios projetos, mesmo que desvinculado de uma dramaturgia textual ou de uma *mise en scène* específica, a "preparação corporal" se firmou como uma função técnica imprescindível na trajetória desta atriz.

---

[131] Segundo Tania Brandão o ator-empresário teria surgido com o ator João Caetano (1808-1863), que fundou a primeira companhia dramática com atores brasileiros (1833). Esta figura do ator-empresário, que atravessa a história do teatro no Brasil, se configura como um "gerente da própria carreira, capaz de orientar a produção e a intervenção no mercado". (BRANDÃO, s/d: 1-7).



CONSTANTINA

"The Constant Wife"
Comédia em três atos de Somerset Maugham
Tradução de Cecil Thiré

Preparação Corporal	Klaus Viana
Programação Visual	Hans Jürgen Donner David Zingg Stúdio Plug
Música	Nelson Motta e Guto Graça Mello
Cabeças	Renauld
Chapéus	Sônia
Assessoria de Arte	Tereza Souza Campos
Roupas Masculinas	Dijon
Figurinos	Guilherme Guimarães
Assistente de Direção	Roberto Frota
Assistente de Promoção	Norma Thiré
Promoção Geral	Elda Priami
Cenários	Arlindo Rodrigues
Produção Executiva e Administração	Pichin Plá
DIREÇÃO GERAL	CECIL THIRÉ

PROMOÇÃO CULTURAL DAC/MEC

Figura 6 – Programa/Ficha Técnica de *Constantina*, 1974

[illegible]

Comédia em três atos de [illegible]
Tradução de [illegible]

[illegible] ...... [illegible]

Assistente de [illegible] ...... [illegible]
Assistente de [illegible] ...... [illegible]

[illegible] ...... [illegible]

DIREÇÃO GERAL ...... [illegible]

PRODUÇÃO [illegible]

CAPÍTULO IV

Renata Sorrah e a revelação do ator

4.1 - *TRÁGICO ACIDENTE DESTRONOU TEREZA* – O INTÉRPRETE KLAUSS VIANNA

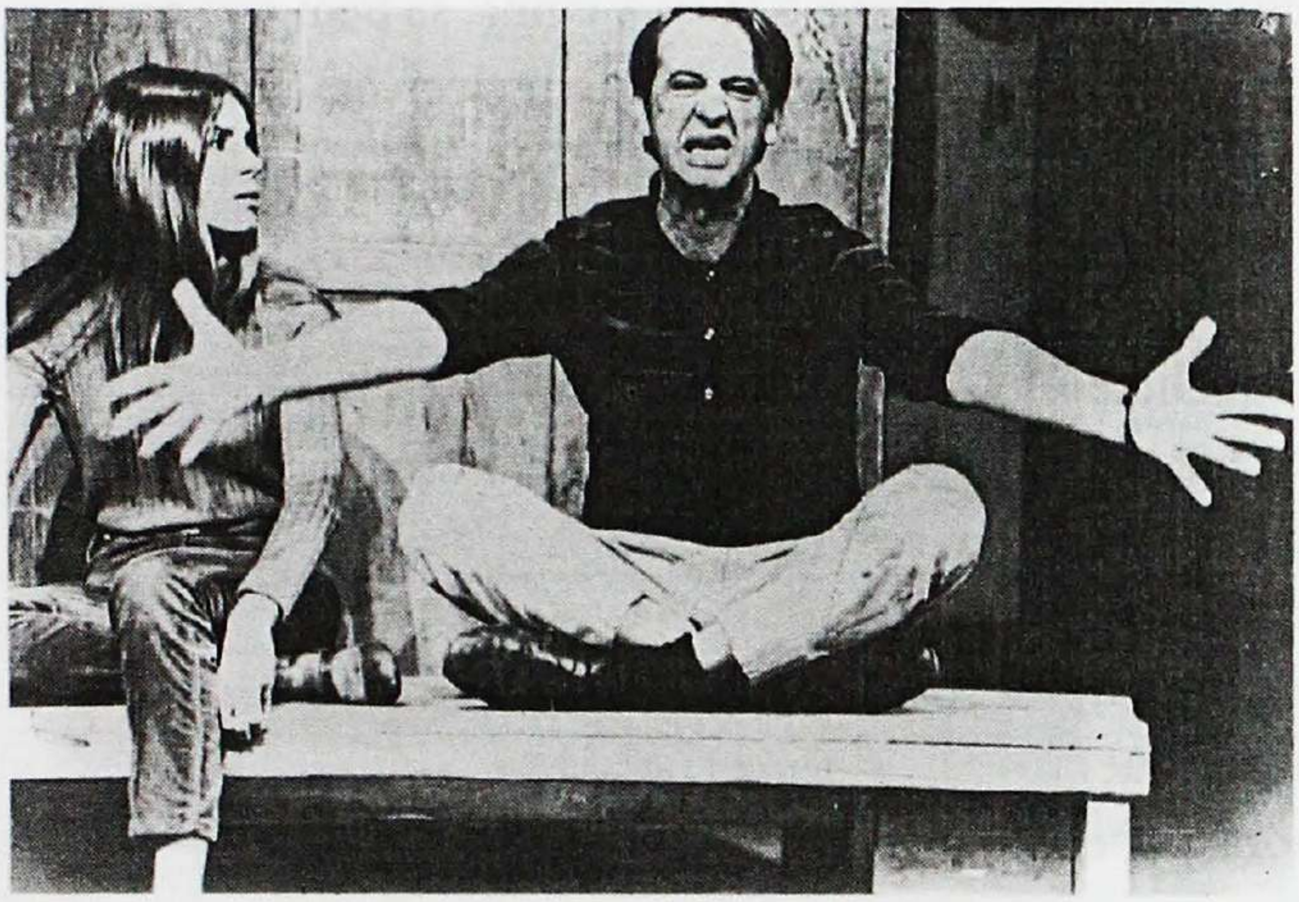


Figura 1 – Renata Sorrah (Tereza) e Klauss Vianna (Renatinho)

Renatinho: - Eu não saí, fui demitido. Mas não foi por causa disso. É uma pena, mas não foi. Eles nunca pensaram que eu podia influenciar os garotos (REFERINDO-SE AOS PROFESSORES). Aquelas múmias. Também, eu me vinguei: bati na cara deles todos, fui de casa em casa, cuspi na cara deles na frente das

> *mulheres deles, gritei que eles eram demodés, castrados, umas bonecas, (E, FINALMENTE, NO AUGE) teleguiados do governo americano* (WILKER, 1967: 23).

A montagem de *Trágico Acidente Destronou Tereza* de José Wilker, sob direção de Kleber Santos estreou em julho de 1968 no extinto Teatro Jovem[132], que funcionava como um centro de teatro experimental e de resistência política, sediando reuniões da classe artística, laboratórios de interpretação, seminários de dramaturgia e rodas de samba.

Trágico Acidente Destronou Tereza contou no elenco com alguns atores quase estreantes, como Renata Sorrah, Sonny Albertson e Roberto Bonfim, entre outros mais experientes, como Carlos Vereza, Maria Gladys e Waldir Fiori. O espetáculo ocorreu graças ao prêmio de montagem recebido por José Wilker no "Primeiro Seminário de Dramaturgia Carioca", promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara, no Teatro Jovem, em 1967. O diretor Kleber Santos se encarregou do cenário, figurinos e iluminação. Quanto a Klauss Vianna, se bem que tenha atuado como coreógrafo nesta montagem, pôde reviver sua antiga paixão, retornando à cena como ator para interpretar o papel, nada convencional, de Renatinho, um professor comunista e homossexual.

A peça *Trágico Acidente Destronou Tereza* foi escrita com base nas manchetes de, aproximadamente, vinte notícias de jornal. Utilizando-se de lugares-comuns, repetições mecânicas, clichês jornalísticos e versos de boleros antigos, Wilker criticou a apatia que emanava de uma classe média brasileira, dominada pela ditadura militar nos anos sessenta. O texto sugere a influência que o jovem autor recebeu de Plínio Marcos e Nelson Rodrigues e o enredo, à semelhança de *Roda-Viva*, trata da manipulação sofrida pela jovem Tereza, tragada pela cruel engrenagem publicitária de um concurso de misses.

---

[132] Teatro Jovem, nome do grupo (1960-1966) e do Teatro dirigido por Kleber Santos, no Mourisco da Praia de Botafogo, RJ. Participaram do Teatro Jovem, entre outros, Isabel Ribeiro, Nélson Xavier, Anísio Medeiros, Celso Thiré, Chico Pereira da Silva, Guinaldo de Souza, Milton Gonçalves, Sérgio Sanz e Suzana de Morais.

Através da personagem Tereza, o autor desmascara uma parcela da juventude herdeira de uma educação preconceituosa e despreparada para o confronto com um mundo capitalista, representado pelo seu agente publicitário; Borges, um interesseiro sem escrúpulos. A sociedade da época é retratada nos diálogos absurdos que Tereza trava com outros personagens, tais como: Mário, seu namorado *playboy*, um padre e dois policiais, em que todos tentam se aproveitar da moça, traindo-a em diversas situações. As intervenções das três concorrentes ao título de Miss Guanabara denotam ainda o vazio ideológico que rondava aquela jovem geração. À Tereza resta-lhe apenas Renatinho (Klauss Vianna), único amigo em quem ela pode confiar. Mas as desilusões, mais pesadas do que a sua frágil estrutura, levam-na a cometer suicídio logo após ter sido eleita como a nova Miss Guanabara, encerrando abruptamente sua "vitória" e ascensão social.

Um retorno a Dorian Gray – A revelação do ator Klauss Vianna

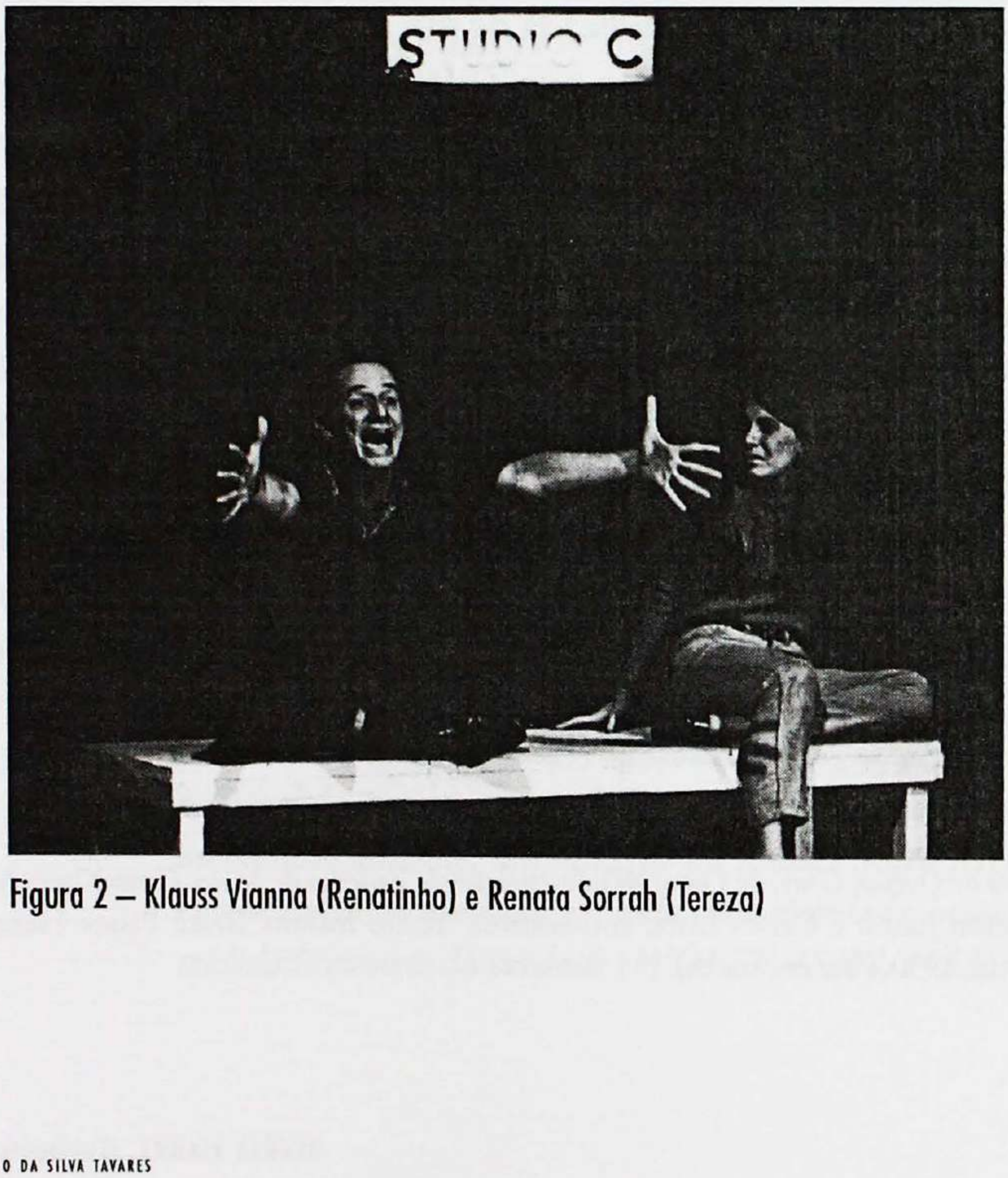


Figura 2 – Klauss Vianna (Renatinho) e Renata Sorrah (Tereza)

> *Renatinho: (QUASE SEM RESPIRAR, A MEIO MILÍMETRO DE UM ATAQUE HISTÉRICO) – Eu podia, eu queria pegar aqueles meninos todos, beijar, acariciar, (T) desculpe a expressão, fazer, trepar com eles, eram tão bonitinhos, coitadinhos. Sabia que mais dia, menos dia, eu ia tentar qualquer um deles e aí tudo ia acabar. Só que eu esperava agüentar mais um ano. Depois, eu dormia com aquele, Maurílio, tinha 10, 12, 13 anos, sei lá, era um anjinho. (PATÉTICO) – Mas não deixaram, os imperialistas não deixaram. Esses burgueses de merda, sem moral e querendo salvar a moral. Eu tinha moral, mas a minha, eles cagaram em cima dela. Minhas qualidades? Eles cagam pra elas. Sabe de que me acusaram? Nem adivinha, nem imagina. [...] De comunista. E daí?* (WILKER, 1967: 23).

A presença de Klauss Vianna como ator, na montagem de *Trágico Acidente Destronou Tereza*, marcou seu regresso aos palcos como intérprete, uma função interrompida desde os tempos de bailarino em Belo Horizonte, na década de 50. É curioso notar que Klauss Vianna voltou à cena para estrear como ator, ainda que tenha feito teatro na sua cidade natal. Lembre-se que, no final da década de 40, o jovem Klauss atuou como ator num grupo amador dirigido por Zuleika de Melo, no Brasil Palace Hotel, em Belo Horizonte. Na ocasião, participou, entre outras, de uma adaptação de *O Retrato de Dorian Gray*[133] (1950), de Oscar Wilde, quando interpretou o personagem que dava título à peça, como testemunhou Angel Vianna (2006): "O Klauss era o Dorian Gray. Ele tinha de ser o Dorian Gray".

O convite para integrar o elenco de *Trágico Acidente Destronou Tereza* veio do amigo José Wilker. Numa época em que representar um personagem homossexual e dizer palavrão em cena geravam polêmicas, haja vista a censura que sofrera *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, o convite para interpretar Renatinho era uma verdadeira ousadia, que foi aceito, corajosamente, por Klauss Vianna.

---

[133] *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, direção de Zuleika de Melo. Com Klauss Vianna, Washington Júnior e Carlos Leite, entre outros. Teatro Íntimo, Brasil Palace Hotel. Belo Horizonte, 1950. (Ver em anexo).

O ator Klauss Vianna – quando a caracterização é o próprio corpo

> *Para mim era a coisa mais surpreendente da encenação. Visualmente, tenho duas imagens dessa peça... A primeira que me vem é a do Klauss; a iluminação colocava o Klauss, quase que sozinho no centro do palco, e era muito forte o que ele fazia; parecia como se ele reproduzisse uma figura do Pensador, do Rodin, meio inclinado; e ele se movimentava girando. A cada giro que ele fazia, apresentava uma imagem nova, uma cara nova [...]* (WILKER, 2006).

A interpretação do homossexual Renatinho, por Klauss Vianna, escapou da "caricatura barata" (OSCAR, 02/08/1968), provocando surpresa na crítica da época, pois revelou um aspecto desconhecido de seu trabalho. Embora a sua coreografia tenha sido qualificada como "eficiente" por Van Jafa, a análise da crítica deteve-se, em sua maioria, no seu trabalho de ator. O que mais impressionou, foi o modo como Klauss Vianna deu vida a um personagem tão extremista quanto Renatinho, capaz de transitar do histerismo à compaixão sem, contudo, lançar mão de um trabalho de caracterização externa, que poderia ter se resvalado na construção de uma "bicha" com base em clichês.

Van Jafa (03/09/1968) destacou a perfeição de Klauss Vianna na realização de um personagem difícil e ingrato que, segundo Henrique Oscar, foi interpretado com humanidade e coragem. Yan Michalski (28/07/1968) ressaltou a dimensão humana que Klauss Vianna conferiu a Renatinho. E Tato Taborda (10/08/1968) sublinhou como o bom trabalho de interpretação de Klauss, livre de exageros, salvaguardou seu personagem do ridículo. Por fim, o *Jornal do Comércio* (28/07/1968) o considerou um ator do mais alto gabarito, elogiando a beleza de suas marcações cênicas como coreógrafo. Todas as críticas coletadas foram unânimes em considerar o trabalho de interpretação de Klauss Vianna revelador, como analisou Fausto Wolff:

> *Klauss Vianna é a grande revelação. O coreógrafo estréia como ator no papel de um homossexual. Seu tipo físico (grande e forte) funciona paradoxalmente: um misto de Joe Louis e Shirley Temple; uma espécie de calibã execrado por toda uma sociedade, incapaz de ver a realidade através da verdade (WOLFF, 15/08/1968).*

Mais do que um talento inegável como intérprete, o que Klauss Vianna revelou com a sua atuação foi o valor da "semântica corporal" para o trabalho de interpretação do ator, como constatou Luiz Carlos Maciel (03/08/1968): "Klauss Vianna, [...] prova irrefutavelmente a importância da disciplina corporal no trabalho do ator". José Wilker corroborou com esta afirmação, declarando ter visto, pela primeira vez, um ator utilizar-se, conscientemente, da expressão corporal. "O Klauss resolvia uma personagem só com o corpo, praticamente imóvel. Ele fazia uma mulher na peça, ele fazia a mãe da Renata" (WILKER, 2006).

Pietá – Uma meta[134]-interpretação de Klauss Vianna

> *Ele era a própria mãe dela. Eu me lembro que ele fazia isso num espaço mínimo... era uma cadeira, um banco, e praticamente imóvel; quer dizer, imóvel, ele não andava, não fazia nada, estava confinado àquele espaço. Ele resolvia aquilo e eu achava fantástico, porque o Klauss era muito grande, desengonçado. Quer dizer, o Klauss não era exatamente uma pessoa leve. Você olhava para ele e se preparava para encarar um boxeador. E, de repente, ele apresentava uma leveza, uma delicadeza, uma finura que era surpreendente. Na minha memória, era a melhor coisa que tinha naquele espetáculo, o melhor momento visual do espetáculo era o desempenho dele como ator* (WILKER, 2006).

A última cena de *Trágico Acidente Destronou Tereza* apresentou um recurso teatral inusitado, em que o personagem Renatinho representava a mãe de Tereza, reproduzindo um diálogo entre mãe e filha, que traduzia toda a incomunicabilidade daquela família. Uma cena que "chocava" a platéia, por causa da sua "melancolia" (MACIEL, 12/09/1968). A atriz Renata Sorrah, que também encantou a crítica da época com a sua "vibrante" (JAFA, 03/09/1968) interpretação de Tereza, se recordou desta cena "muito forte", em que ela se deitava no colo de Klauss Vianna num banco, e era "como se estivesse no colo de Deus" (SORRAH, 2006).

---

[134] Segundo Patrice Pavis (1999: 241): "A 'operação meta' do teatro consiste em tomar a cena e tudo o que a constitui – ator, cenário, texto – como objetos disfarçados de signo demonstrativo e 'denegativo' (isto não é um objeto, mas uma significação do objeto)".

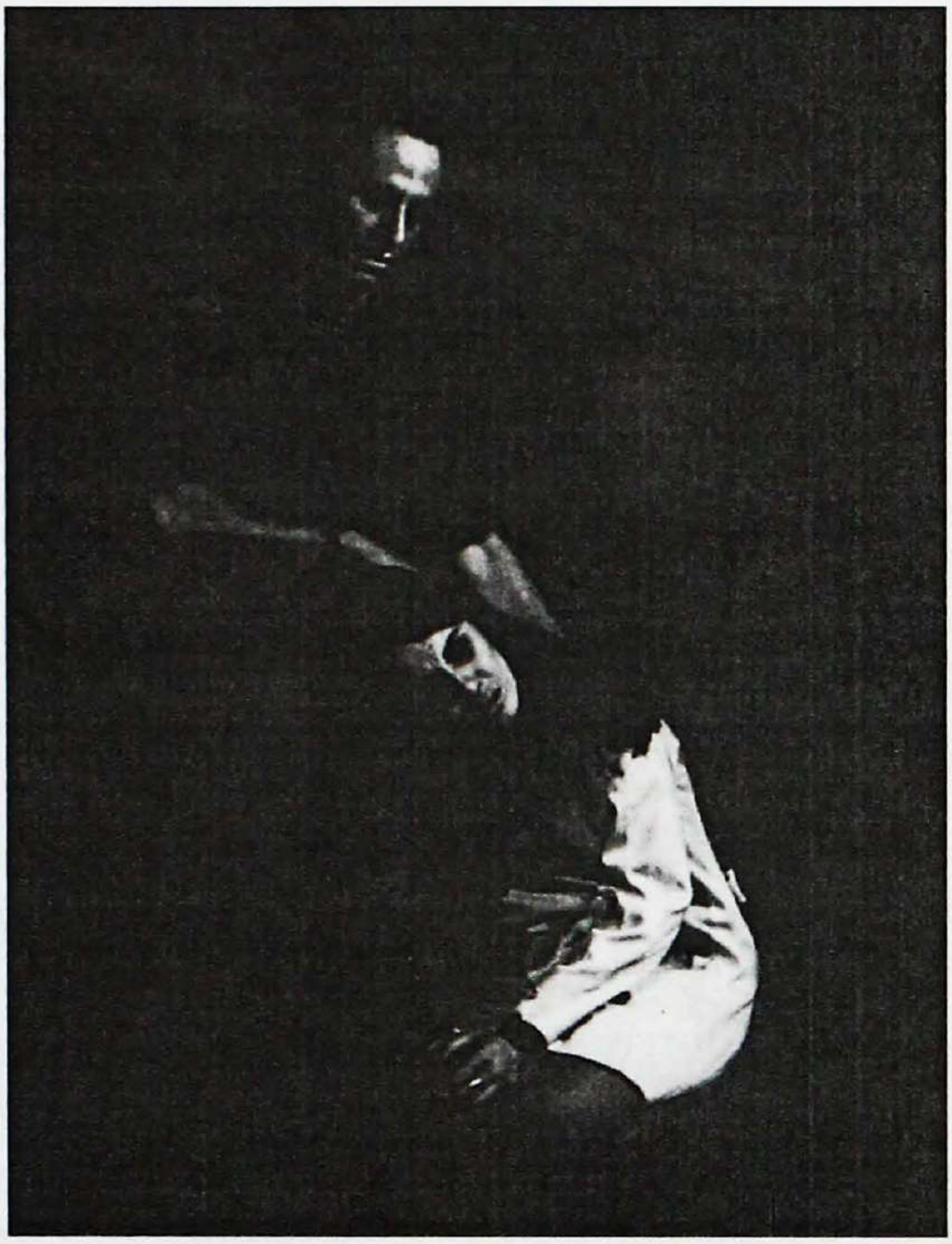


Figura 3 – Klauss Vianna (Renatinho/Mãe) e Renata Sorrah (Tereza)

> *Homem - (NUM SÚBITO ENLEVO) – Gosto de você.*
> *Moça – (ENVOLVENDO-SE) – Eu gosto de você. Tanto, tanto.*
> *Homem – Deita a cabeça no meu colo.*
> *Moça – Coça a minha cabeça... como antigamente.*
> *Homem – Você gostava, hein? [...] (DEPOIS DE UM TEMPO) – Está gostoso? [...] – Tereza, que é que você andou fazendo?*
> *Moça – Fazendo?... nada.*
> *Homem – Onde você tem passado as noites?*
> *Moça – A senhora sabe, mãe.*

> *Homem – (INSATISFEITA) – Você não me escondia nada.*
> *Moça – Não estou escondendo. [...]*
> *Homem – (UM ARGUMENTO DEFINITIVO) – Sou sua mãe* (WILKER, 1967:56-7).

Se a interpretação insólita do homossexual Renatinho já incomodava a platéia, provocando "um enorme silêncio", como declarou José Wilker (2006), a representação da mãe de Tereza, tal qual uma *Pietá*, encerrava a peça com lirismo. Todavia, o que parece ter sido o mais chocante nesta cena foi menos o fato de Klauss Vianna ter interpretado um papel feminino, em travesti, do que a maneira como ele a realizou. Visto que, para compor esta meta-interpretação de Renatinho/Mãe, foi preciso redimensionar um sistema cênico, que logo seria transformado numa nova vedete: a expressão do corpo do ator.

Quando Klauss Vianna representou[135] a mãe de Tereza, sem utilizar figurinos e acessórios, ou mesmo trejeitos corporais, caros ao trabalho de caracterização, mas utilizando-se tão somente de movimentos comedidos, enunciou princípios de seu trabalho corporal. Nota-se que a "economia de esforços" presente na sua quase imobilidade; a "desconstrução da imagem corporal", que lhe possibilitou dissociar seu sexo masculino de seu papel feminino; o "distanciamento" indispensável à meta-interpretação de Klauss/Renatinho/Mãe; e o trabalho sobre as "oposições" do seu físico grande, em contrate com a leveza de seu personagem, são alguns elementos de sua técnica, que puderam ser identificados nesta atuação.

A meta-interpretação de Klauss Vianna revelou, por isso, mais do que um ator talentoso; serviu como experiência para o preparador corporal. Uma experiência em que o coreógrafo operou como um escultor do próprio corpo, conforme os depoimentos de José Wilker e Renata Sorrah, que o compararam, respectivamente, às esculturas de Rodin e Miguel Ângelo. Comparação pertinente, quando se constata que Klauss Vianna citava as artes plásticas como campo referencial para o estudo do movimento (CASALI e NAVAS, 1992). Outro elemento que Renata Sorrah herdou deste contacto com Klauss Vianna, o exercício da "observação", merece ainda ser discutido.

---

[135] Cabe aqui ressaltar a diferença entre "representar" e "interpretar" defendida por BURNIER (2001: 23), em que o ator que *representa* não busca ser o personagem, mas o *representa*, sem deixar de ser ele mesmo, construindo um equivalente, por meio de ações físicas. Já a noção da *interpretação* implicaria na questão da *identificação psíquica e emotiva do ator com o personagem*.

A descoberta do corpo – Klauss Vianna e Renata Sorrah

Outra revelação de *Trágico Acidente Destronou Tereza*, cujo talento foi igualmente destacado pela crítica, foi a atriz Renata Sorrah, que estreava seu primeiro papel como protagonista – Tereza. O convite viera de José Wilker, com quem ela havia contracenado em *O Capeta de Caruaru* (1968), de Aldomar Conrado, com direção de Amir Haddad. *Trágico Acidente Destronou Tereza* inaugurou, portanto, um período de descobertas para a atriz. O trabalho de "consciência corporal" vivenciado por Renata Sorrah ativou, entre outros, seu "foco de atenção", um princípio que a atriz identificaria bem mais tarde, no trabalho da diretora Ariane Mnouchkine[136]:

> *E o Klauss era maravilhoso, porque ele não era só uma pessoa que ia te dar uma consciência corporal, ele dava uma consciência de vida, de pessoa, além de atriz. A importância e a seriedade com a vida, prestar atenção nas coisas; o que muito mais tarde quem me falou disso também foi a Ariane Mnouchkine, do Théâtre du Soleil, com quem fiz um workshop. Mas o Klauss foi a primeira pessoa que me falou de prestar atenção; prestar atenção no cotidiano, nas coisas que acontecem [...]* (SORRAH, 2006).

Renata Sorrah destacou dois procedimentos recorrentes de Klauss Vianna nesta fase, que contribuíram decisivamente para a sua formação como atriz: o diálogo, quando conversavam sobre a vida e a profissão; e os

---

[136] Ariane Mnouchkine - (1939). Discípula de Jacques Lecoq, participa do grupo Théâtre du Soleil, desde a sua fundação (1964). Sua primeira encenação de renome foi *La Cuisine*, d'Arnold Wesker (1967) e a sua notoriedade se deu com *1789 - "Création collective"* (1970), na Cartoucherie du Bois de Vincennes, em Paris. Desde então vem produzindo uma obra singular com a sua cia., em que se destacam os meios de produção em grupo e o trabalho de pesquisa, com dedicação integral de seus componentes. (LABROUCHE, 1999).

aquecimentos, que despertaram sua consciência corporal. Nesses aquecimentos preliminares, os apoios eram sensibilizados desde o contacto dos pés descalços com o chão, até a segmentação corporal, com enfoque sobre a percepção do peso e do corpo articulado; quando se percebia que "tudo se articula com tudo; tudo é importante" (SORRAH, 2006). Mas a grande descoberta parece ter sido a relação entre o "sentimento" e o "movimento orgânico", em que o movimento conduzia ao sentimento, ou vice-versa. A atriz reconheceu, por fim, a iminência do diretor Klauss Vianna, que se manifestaria nas montagens de *O Exercício*, em 1977, e *Conversa entre mulheres*, em 1978, visto que, além do aquecimento corporal, Klauss trabalhava, separadamente, cenas mais problemáticas da peça.

Trágico Acidente Destronou Tereza funcionou como uma escola para Renata Sorrah, onde ela teve o prazer de iniciar um trabalho de corpo com Klauss Vianna, que continuou em duas montagens: *Os Convalescentes*, de José Vicente, com direção de Gilda Grillo (1970); e *As Hienas*, de Bráulio Pedroso, com direção de Marilda Pedroso (1971). Dois textos nacionais que buscaram retratar, direta ou indiretamente, o estado de desalento político que pairava no Brasil de 1970, dominado e censurado pelos militares. E, para tanto, essas duas jovens diretoras, Gilda Grillo e Marilda Pedroso, receberam do experiente Klauss Vianna uma valiosa ferramenta, a "expressão corporal", que acabara de ser batizada em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970).

4.2 - UMA "EXPRESSÃO CORPORAL" PARA *OS CONVALESCENTES*

Os Convalescentes, de José Vicente[137], estreou em maio de 1970 no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro. Com direção de Gilda Grillo e cenário de Marcos Flaksman, contou no seu elenco original, com Norma Bengell, Emílio di Biasi, Renata Sorrah e Lourival Pariz. O crítico Yan Michalski

---

[137] José Vicente (1945-2007) Formado em Filosofia pela USP, dramaturgo síntese dos anos 70, que retratou a rebeldia e poesia intrínsecas à geração da contracultura. *O Assalto*, dir. de Fauzi Arap, com Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, sua primeira peça, estreou no Teatro Ipanema (1969). *Os Convalescentes* foi encenada em seguida por Gilda Grillo, produtora e assistente de Fauzi Arap em *O Assalto*.

(1989:45) definiu a peça como "digna de nota [...] propondo uma interessante, embora caótica, discussão sobre o destino do intelectual latino-americano condenado ao desespero".

A peça *Os Convalescentes* apresenta o confronto entre duas gerações reféns de uma guerra que ocorre em surdina, na hipotética cidade latino-americana de San Vicente. A geração veterana é representada pelo professor Juan, paralisado pela censura e, a mais nova, é retratada pelo seu ex-aluno Garcia, um poeta anarquista e impotente diante da realidade. Juan é casado com outra ex-aluna, a rica e contraditória Nina, que decide hospedar a revolucionária Mariana, às vésperas do resgate de seu marido guerrilheiro. Nina, que vive uma crise conjugal e sofre pela descrença na sua vida burguesa, se oferece, num ato de suicídio, para efetuar o resgate do guerrilheiro, pelo qual é presa, enquanto Mariana é brutalmente assassinada por Garcia, "alter-ego" do autor.

Os ensaios para a estréia de *Os Convalescentes* foram intensos, com dez horas diárias de preparo e ocorreram durante um curto período de vinte dias. Na condução desse processo, a diretora Gilda Grillo propôs uma série de laboratórios que estimulavam um estado emotivo extremo, indispensável aos monólogos inflamados dos personagens; como o exercício de colocar um ator na berlinda, enquanto os outros o contestavam violentamente. E para assegurar estas vivências, Gilda Grillo pôde contar com as aulas de "expressão corporal" ministradas por Klauss Vianna.

A atriz Renata Sorrah, que interpretou a revolucionária Mariana, se recordou da intervenção de Klauss Vianna, sempre a favor do ator, trabalhando sobre exercícios que direcionavam o foco. "Focar o olhar, a cabeça, o raciocínio, o sentimento, não chegar atabalhoada para ensaiar; [...] você concentrava". Renata citou ainda o trabalho de alinhamento postural mediante a soltura da articulação coxofemoral e a estabilização da bacia pélvica[138]. Exercícios que ela considerava dolorosos, porque serviam não apenas para "descobrir o movimento certo daquele papel" como interferiam na sua própria estrutura, deixando nela uma "assinatura" de Klauss Vianna (SORRAH, 2006).

---

[138] "Eu me lembro do Klauss, o tempo inteiro, me colocando certa [...]. Equilíbrio, a coisa da postura comigo era demais, ele sempre estava me ajeitando; esses dois ossinhos aqui [ilíacos], isso eu me lembro. É, e o ilíaco, quando você aprende a soltar, que isso é solto... aí é maravilhoso!" (SORRAH, 2006).

Todavia, a intervenção de Klauss Vianna não se restringiu apenas à preparação corporal do atores, como também se projetou no espaço cênico, participando, entre outras, das marcações dentro do cenário de Marcos Flaksman; uma gaiola gigante composta de quatro grades que trancafiavam a atriz na cena final:

> *O Klauss trabalhou com a gente; porque havia uma cena em que eu tinha que pular... No final o meu personagem era preso, metralhado numa gaiola grande. E essa gaiola, durante a peça, estava suspensa no ar, você não via as quatro partes suspensas no teto. Então desciam essas quatro grades e formavam como se fosse uma prisão. E toda essa movimentação dentro da prisão, o Klauss fez com as outras pessoas também. E, no final, quando ela era metralhada, ela subia de novo, eu me agarrava nessa grade e vinha um som de metralhadora com uma música do Milton Nascimento! Era de arrepiar! Então, o Klauss também fez um trabalho aí de coreografia. E não era só a coreografia que ele fazia; o trabalho corporal; e a consciência da gente, ou os exercícios. Ele participava de uma direção também.* (SORRAH, 2006).

Esta cena coreografada por Klauss Vianna recebeu elogios do crítico Yan Michalski, que destacou a investigação das possibilidades dinâmicas do cenário: "dois dos momentos mais convincentes do espetáculo são precisamente aqueles em que o cenário é devidamente explorado nas suas possibilidades dinâmicas: o grande monólogo de Renata Sorrah enclausurada na gaiola-prisão, e a belíssima *subida* final da mesma atriz" (MICHALSKI, 10/06/1970).

O diálogo entre os sistemas cênicos foi do mesmo modo notado por José Arrabal (06/06/1970), que elogiou a composição do espetáculo, destacando como a direção teria se ajustado perfeitamente à cenografia, expressão corporal e trilha sonora. Arrabal elegeu a atuação de Sorrah, como a melhor da temporada, comparando-a à atuação de José Wilker na montagem de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, na qual a preparação corporal de Klauss Vianna também foi decisiva para o êxito do ator. Mas, tanto Renata Sorrah, quanto José Wilker participariam, no ano seguinte, de uma nova montagem com Klauss Vianna, *As Hienas* (1971), de Bráulio Pedroso, dirigida por Marilda Pedroso.

4.3 - *AS HIENAS* – A BUSCA DA EMOÇÃO ATRAVÉS DO GESTO

A montagem da peça *As Hienas*, de Bráulio Pedroso, com direção de sua esposa Marilda Pedroso, estreou no Teatro da Praia (1971). O elenco foi composto por Carlos Vereza, Renata Sorrah e José Wilker, com a participação de Francisco Nagen. *As Hienas* teve o cenário assinado por Jòel de Carvalho, que rompeu com o palco italiano do Teatro da Praia removendo cinco fileiras da platéia e levando cadeiras para o palco, o que possibilitou que os atores fossem envolvidos pelo público, como pedia o texto.

A peça apresenta três personagens: Ana, Vitor e Pedro, que se refugiam numa sala de apartamento para escapar de uma invasão de hienas na cidade. Acossados pelos repugnantes animais, que nunca aparecem, só lhes restam duas opções: aderir ou resistir às hienas. Entretanto, a forçada reclusão provoca uma atmosfera cada vez mais tensa, em que os dois homens se enfrentam em alternadas tentativas de assassinato. Vitor, por fim, se entrega às hienas, ao passo que Ana e Pedro resistem, mas quem sabe até quando?

O autor Bráulio Pedroso[139] contou que a peça nascera de um sonho, em que ele olhava através de uma janela e via, no apartamento em frente, um casal namorando. Observando melhor, percebia-se que a mulher, vestida de casaco de pele, era na verdade uma hiena. Por meio da metáfora "homem-hiena" ele tentou denunciar sentimentos que rondavam a época, como o medo, o pânico, a frustração e a impotência. Bráulio Pedroso definiu sua obra como não realista, deixando-a em aberto para instigar a participação do público: "Ela é densa, forte, mas depende do público. Tem quem vá encará-la como um enredo policial, de terror. Outros verão como o difícil momento da opção da vida. As versões são várias" (PEDROSO in

---

[139] PEDROSO, Bráulio (1931-1990). Autor paulista de teatro e telenovelas de sucesso, como *Beto Rockfeller* – TV Tupi (1968). Autor de *O Fardão*, encenada por Antônio Abujamra (1966), que lhe valeu os prêmios Molière e da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), de melhor autor.

MELO, 12/05/1971). Uma peça cuja estrutura, segundo o autor, exigia muito do trabalho de ator, já que o público não se contentava mais com o gênero de teatro produzido pelo TBC. Era necessário, para além da impostação e representação, trabalhar sobre a expressão corporal e o visual. E Marilda Pedroso, ex-assistente de José Celso, parece ter concordado com as idéias do autor, buscando a emoção dos atores por meio do gesto:

> *Quando você tem um impacto emocional grande, imediatamente dá um grito, faz um gesto, pula ou chora. Esse ato de se balançar incorpora-se na sua emoção e dá mais consciência a ela, quer dizer, você se torna mais consciente de sua emoção através do gesto. E é isso que estou tentando fazer* ("*A ESTRÉIA COM DIREÇÃO DE MARILDA,* 09/05/1971: 12 - grifo meu).

Para alcançar esse binômio "emoção-gesto", Marilda Pedroso estendeu a encenação à colaboração da equipe, definindo-a como um "trabalho coletivo", realizado com base na sua concepção de diretora. Um processo colaborativo, em que o jogo do ator era conduzido mediante improvisações, sem "marcações rígidas" (PEDROSO, Marilda, in MELO, 12/05/1971). O ator José Wilker percebeu neste processo um espaço para o trabalho de "expressão corporal" de Klauss Vianna, com quem havia recentemente trabalhado no *Arquiteto e o Imperador da Assíria*, indicando-o para a montagem.

A propósito dos ensaios, Renata Sorrah se recordou do trabalho de Klauss Vianna com o espaço cênico: "Eu me lembro do espaço, tomando conta do espaço, sempre aquelas coisas oblíquas; as diagonais, trabalhando muito as diagonais. Tinha um cenário que era meio redondo, tensionado, porque era a época da repressão" (SORRAH, 2006). Nota-se, por este depoimento, que o trabalho de "expressão corporal" explorou a arquitetura espacial, propondo uma integração com o espaço cênico criado por Joel de Carvalho. Para tanto, Klauss Vianna utilizou uma convenção comum à dança, o deslocamento nas diagonais, como define a coreógrafa Doris Humphrey:

> *As diagonais invisíveis que vão dos cantos de cima para os de baixo. Estas estão certamente lá, apesar do fato que você não possa vê-las. Coloque o dançarino caminhando numa dessas diagonais*

> *da direita alta [do palco] para a esquerda baixa [do palco], e ele estará se deslocando na direção mais poderosa do palco. Mesmo se ele não levantar um dedo, o olhar irá "vestir" esta figura com uma força heróica, apenas pela utilização da arquitetura do espaço cênico*[140]. (HUMPHREY, 1959: 75). [Tradução livre da autora].

A recepção da montagem de *As Hienas* pelo público carioca provocou polêmicas, como pôde ser verificado nos jornais da época. A metáfora do "homem-hiena", proposta pelo texto, causou estranheza na platéia, que não alcançou seu significado. Todavia, um comentário apreendido em diversas críticas se referia à proxêmica, ou seja, "a exploração do espaço inter-humano" (GUINSBURG et al, 2003: 223), em que era ressaltada a movimentação frenética dos atores, com "correrias", "quedas" e "atracações" (MICHALSKI, 21/05/1971: 2), o que denuncia um excesso de marcações:

> *A direção de Marilda Pedroso é daquelas que se costuma chamar de imaginosa porque usa das grandes diagonais, lança os atores em correrias desabaladas de um extremo a outro da cena, faz com que eles saltem repentinamente de uma armação e fiquem lá pendurados a dizer coisas numa posição incômoda e desnecessária. A permanente exaltação do espetáculo cansa o espectador que termina por se desinteressar completamente pelo destino das hienas. [...] Klauss Vianna obteve dos atores um trabalho de expressão corporal, cujos efeitos são positivos e evidentes. Ele contribui decisivamente para o jogo cênico* (GONÇALVES, 08/06/1971: 7).

Tudo indica que, apesar da "expressão corporal" ter sido útil à encenação, *As Hienas* foi um desafio menor na trajetória de Klauss Vianna, que voltaria a assinar o termo daí a cinco meses, na ritualística *Hoje é dia de rock*. Nesta montagem, à semelhança de *Trágico Acidente Destronou Tereza*, o preparador corporal Klauss Vianna assumiria, pela última vez, o papel de ator.

---

[140] *"The invisible diagonals which stream from the upper corners to the lower. These are certainly there, in spite of the fact that you cannot see them. Put the dancer to walking on one of these diagonals from up right to down left, and he is moving on the most powerful path on the stage. Even without his lifting a finger, the eye will clothe this figure with a heroic strength, all made merely by the use of the architecture of stage space".*

PARTE II

Da "expressão corporal" à "direção e movimentação corporal"

CAPÍTULO I

Teatro Ipanema, a explosão do corpo do ator. O *Boom* da "Expressão Corporal"

1.1 - PRÓLOGO: UM BAILE NO *JARDIM DAS CEREJEIRAS*

> *TERCEIRO ATO:*
> *Sala de estar, separada do salão por um arco. O lustre está aceso. Ouve-se, no vestíbulo, a orquestra de judeus citada no II° ato. É noite. No salão dançam o "Grand Rond" de uma quadrilha. A voz de Simeónov-Pichtchik: "Promenade a une paire!" O primeiro par que aparece no Salão é formado por Pichtchik e Carlota Ivanovna, o segundo por Trofimov e Liubov Andeievna, o terceiro por Ânia e um funcionário dos correios, o quarto por Vária e o chefe da estação, etc... Vária enxuga os olhos enquanto dança e chora baixinho. No último par, Duniacha. Os dançarinos atravessam o salão. Enquanto o fazem, Pichtchik grita: "Grand rond balancez!" e "Les cavaliers à genoux et remerciez vos dames!"* (TCHECOV, 1967:53).

O primeiro contato de Klauss Vianna com o Grupo Ipanema aconteceu durante os ensaios de *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchecov, com direção de Ivan de Albuquerque, que inaugurou a sede do Teatro em Ipanema, em 1968. Antes, o grupo conhecido como o Teatro do Rio, ocupava o Teatro São Jorge, atual Cacilda Becker; sendo dirigido por Ivan de Albuquerque, Ziembinski e Adolfo Celi. Fundado por Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, em 1959, a eles se juntou a atriz Leyla

Ribeiro. Com a nova sede, adotaram o nome Teatro Ipanema, palco de montagens vanguardistas na década de 70. Para inaugurar o novo teatro, foi idealizado um "Ciclo Russo", em que seriam apresentadas três peças em alternância: *O diário de um louco*, de Nicolai Gogol, *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchecov e *A mãe*, de Bertolt Brecht, que foi proibida pela censura.

O convite feito a Klauss Vianna para intervir no *Jardim das Cerejeiras*, ainda não concernia o trabalho de "preparação corporal", uma função, até então, inexistente no grupo, no qual o próprio diretor marcava os movimentos dos atores. A solicitação se restringia, portanto, à marcação coreográfica de um baile (quadrilha), no terceiro ato da peça. A cena incluía a presença de três músicos e era interpretada, entre outros, pelos atores Rubens Corrêa, Vera Gertel, Leyla Ribeiro, Vanda Lacerda e Carlos Eduardo Dolabella. Segundo a atriz Leyla Ribeiro, Klauss Vianna teria colaborado também na marcação da cena inicial, estendendo sua atuação a outras cenas da peça:

> *[...] o Ivan e o Rubens chamaram o Klauss para fazer a cena, não era nem para fazer a preparação corporal da peça, era para marcar e botar de pé uma cena de um baile que tinha no terceiro ato do Jardim das Cerejeiras. Era coreografar a cena, porque era muita gente, e aquelas roupas... O Klauss foi fazendo isso, fez a cena do baile, depois já começou a fazer a cena, logo no começo, da chegada da família, e no final ele já estava ajudando a fazer quase tudo. E não largamos mais Klauss* (RIBEIRO, 2005).

Ivan de Albuquerque (2001) acrescentou que Klauss Vianna aceitou o convite, mas sugeriu que na próxima montagem ele fosse chamado desde o início dos ensaios, e não apenas na última semana antes da estréia: "quero trabalhar com você completo, inteiro, quando escolher a peça, começamos a trabalhar pelo corpo em vez de acabar pelo corpo". Uma sugestão que seria acatada pelo diretor em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, no ano de 1970, marcando definitivamente a nova linguagem cênica proposta pelo Teatro Ipanema. Afinal, como constatou Luiza Barreto Leite (27/10/1968), na sua crítica sobre *O Jardim das Cerejeiras*, Klauss Vianna se afirmava cada vez mais como o "coreógrafo que o teatro carioca precisava".

1.2 - 1º ATO: *O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA* – O BATISMO DO CORPO

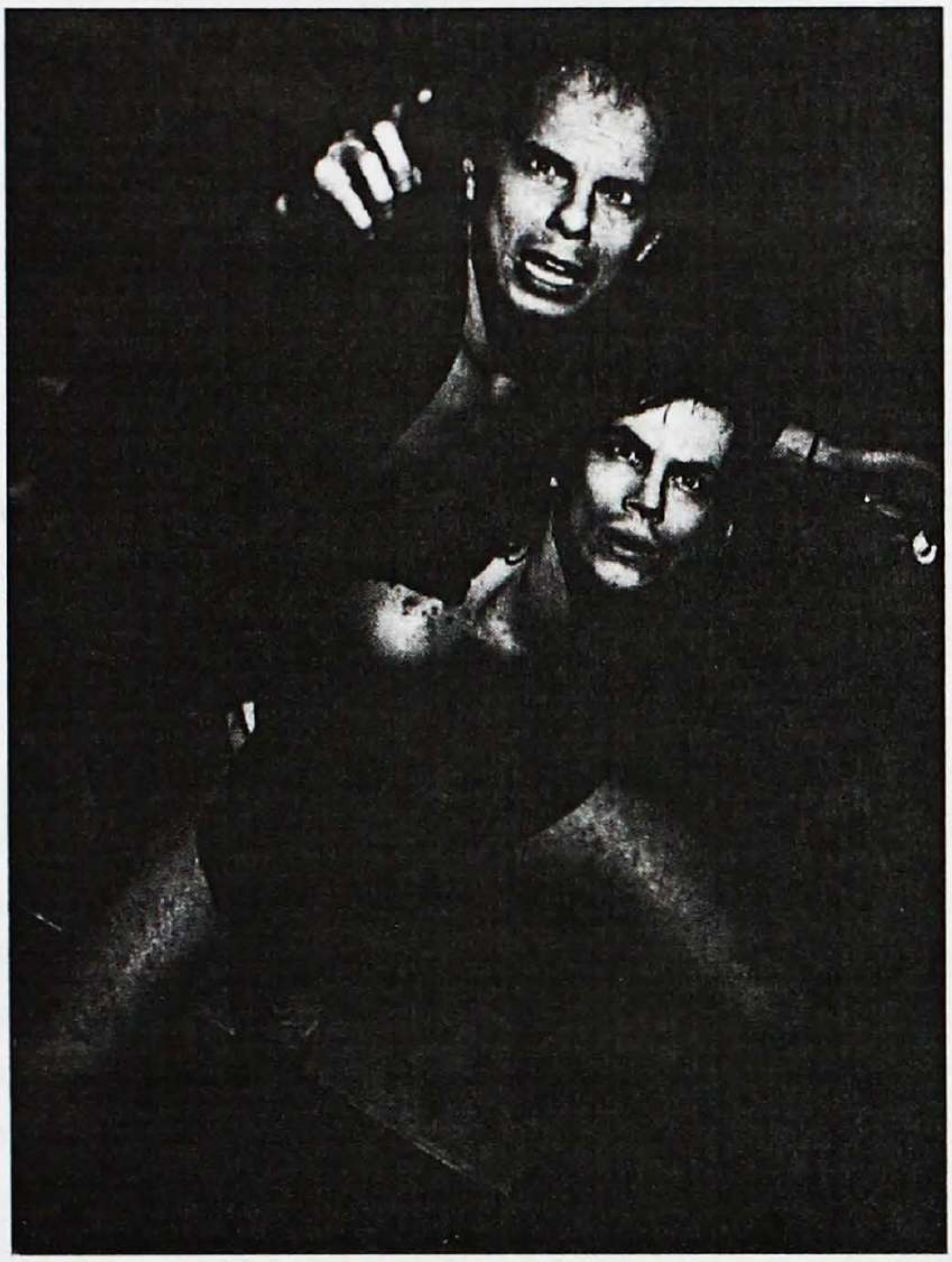


Figura 1 – Rubens Corrêa (Imperador) e José Wilker (Arquiteto)

O Arquiteto e o Imperador da Assíria, de Fernando Arrabal, estreou no Teatro Ipanema em 1970, sob direção de Ivan de Albuquerque, com Rubens Corrêa e José Wilker. Este espetáculo inaugurou oficialmente a disciplina "Expressão Corporal", segundo Klauss Vianna, visto ter sido a primeira montagem teatral em que o coreógrafo assinou, deste modo, na ficha técnica. Nota-se que, nas fichas técnicas precedentes, a denominação encontrada foi, em sua maioria, a de "Coreografia", salvo a assinatura da "Dinâmica Corporal" em *Hipólito* (1968). O surgimento do novo termo indica, portanto, a dimensão que o trabalho corporal dos atores atingiu neste espetáculo, evidenciado a busca de uma terminologia que pudesse abarcar o fenômeno da "explosão" do corpo do ator, que atravessou a década de setenta conquistando espaço significativo no Teatro Ipanema.

O projeto representou um grande desafio para o Teatro Ipanema e seus mentores: Rubens Corrêa, Leyla Ribeiro e Ivan de Albuquerque. Vários fatores estavam em jogo nesta montagem, envolvendo praticamente todos os sistemas cênicos: a estréia de um texto inédito, de um dos autores mais vanguardistas da época; a abertura do espaço cênico, que desmontava o cenário figurativo; e uma proposta original de *mise en scène*. Restava ao ator, "desnudado" de seus aparatos cênicos usuais, responder a todos estes quesitos, mediante uma interpretação não realista que expunha, sobremaneira, seu corpo em cena. O que indicou a necessidade de um preparador corporal que conduzisse o ator neste novo caminho, até então, inexplorado pela encenação.

A "expressão corporal" – uma resposta a Fernando Arrabal

> *Hoje em dia, diversas personalidades dispersas por todo o mundo procuram criar um tipo de teatro onde tudo é levado às últimas conseqüências. Apesar das enormes diferenças que existem entre as nossas tentativas, fazemos do teatro uma festa, uma cerimônia com uma ordem rigorosa. A tragédia e o guignol, a poesia e a vulgaridade, a comédia e o melodrama, o amor e o erotismo, o happening e a teoria dos conjuntos, o mal gosto e o refinamento estético, o sacrifício e o sagrado, a morte e a exaltação da vida, o sórdido e o sublime, se juntam nesta festa, nesta cerimônia pânico* (ARRABAL, 1970).

O Arquiteto e o Imperador da Assíria foi escrita por Fernando Arrabal[141], em 1966, e apresenta dois únicos personagens, condenados ao eterno convívio numa ilha deserta. Um deles é o imortal Arquiteto, habitante local, de tal modo integrado à natureza que é capaz de fazer anoitecer, mover montanhas e ser obedecido pelos animais. O outro, único sobrevivente de um desastre de avião é o Imperador que se declara superior, posto que homem civilizado. Seguem-se inúmeros embates, em que o imperador tenta impingir sua cultura, num processo de aculturação, corrompendo os valores do nativo. Todavia, o que difere esta obra de outras que trataram igualmente do mito do "bom selvagem", como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, é o seu tom de absurdo, que rompe com o realismo. Trata-se de um gênero cunhado pelo autor como teatro do "pânico", que remete tanto ao deus Pan, exaltando o teatro como uma cerimônia sacro-profana, qùanto ao terror vivenciado por Arrabal, vítima da ditadura franquista na Espanha.

---

[141] Fernando Arrabal (1932) Nasceu em Melilla (África). Viveu exilado na França desde 1955, por causa da ditadura do General Francisco Franco (1939-1975). Com Alejandro Jodorowsky e Roland Topor fundou em 1963 o Grupo Pânico, cujas origens remontam, entre outros, ao Teatro do Absurdo, Dadaísmo e Teatro da Crueldade. (MIRALLES, 1979: 48-52).

Dentre as exigências que rondavam a interpretação dos atores nesta montagem, nota-se uma forte demanda pela disponibilidade física dos mesmos, enunciada nas rubricas textuais que indicam uma movimentação ininterrupta, em atmosfera surrealista. Nesse sentido, ações tais como: empurrar com violência, correr, cair, dançar com os pés, subir em árvores, guerrear e imitar animais, entre outras, revelam um corpo de ator em constante mutação. Um corpo camaleônico, apto a construir-se e desconstruir-se para interpretar personagens duplos, como o Arquiteto/Mãe, ou o Imperador/Esposa.

Diante do desafio em montar um texto de Arrabal, o diretor Ivan de Albuquerque[142], discípulo da primeira geração moderna do teatro brasileiro, cuja "lição textocêntrica" compreendia a primazia do texto sobre os demais sistemas cênicos, resolveu subverter o seu processo usual de encenação, aboliu os "ensaios de mesa" e adotou o "método Klauss", iniciando os ensaios pela preparação corporal:

> *Tem duas maneiras de fazer teatro no Brasil, que as pessoas adotaram, era o método italiano e o outro o método francês. O método italiano juntava todos em volta de uma mesa e ficavam lendo o*

---

[142] Ivan de Albuquerque (1932-2001). Diretor e ator. Iniciou-se em teatro no Tablado e se formou em direção na Fundação Brasileira de Teatro/FBT, em 1958, ao lado de Rubens Corrêa, com quem se associou por mais de trinta anos, fundando o Teatro do Rio e o Teatro Ipanema.

> *texto, falando sobre os personagens, comentando as falas, analisando as relações entre eles, o porquê disso, daquilo. [...] E a maneira francesa que não lia nada. Já no primeiro dia já cada um no seu papel e a diretora dando as coordenadas. [...] Não vou fazer nem o método italiano, nem o francês, vou fazer o método Klauss, vamos começar pelo corpo* (ALBUQUERQUE, 2001).

A nova estratégia de encenação, adotada por Ivan de Albuquerque, veio de encontro à demanda textual por um "corpo-nu", despido não somente de figurinos figurativos como também de uma interpretação realista, concorrendo para a desmontagem do "corpo-formal" do ator. Rubens Corrêa[143], ator da segunda geração do teatro brasileiro moderno, reconheceu a herança deste "corpo-formal", em que a gestualidade dos atores se restringia aos movimentos cotidianos do tipo: "um copo de uísque na mão direita e a outra apoiada na lareira, uma mão segurando o cigarro e a outra dentro do bolso" (CORRÊA, 2000:221). Uma geração que ainda não havia descoberto a linguagem corporal, e permanecia intimidada perante o espaço vazio do palco.

A explosão do espaço cênico – um convite ao corpo do ator

Outro desafio proposto ao corpo do ator em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* foi, precisamente, o tratamento dado ao espaço cênico, cujo palco praticamente nu, incitava à sua exploração pela movimentação corporal. Libertos de uma estética realista, coube aos atores encarnar o cenário, projetando por meio da arquitetura de seus movimentos, o ambiente cenográfico. Segundo José Wilker, esse espaço aberto, no modo como seria explorado pela direção, exigia uma grande resistência física dos atores, que justificava a intervenção de Klauss Vianna.

---

[143] Rubens Corrêa (1931-1996). Ator e diretor. Formou-se como ator no Tablado em 1958, cursando ainda direção na FBT, ao lado de Ivan de Albuquerque, com quem fundou o Teatro do Rio. Foi um dos atores mais representativos da segunda geração do teatro moderno no Brasil.

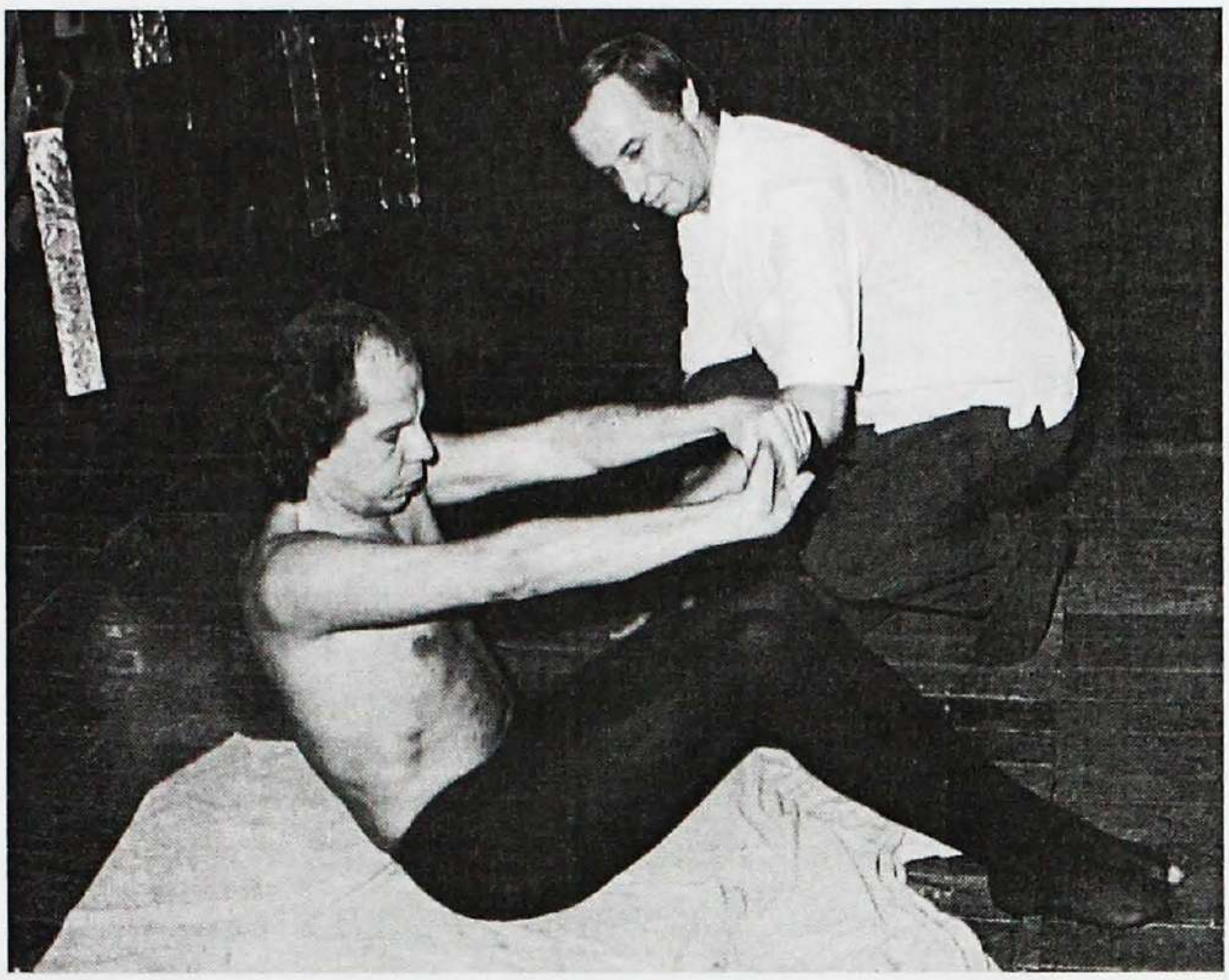


Figura 2 – Rubens Corrêa e Klauss Vianna

> *O Arquiteto exigia muito fisicamente, pelo tipo de forma, de direção que o Ivan usou [...] quando estávamos ensaiando no início, não tinha o Klauss. Tinha o Rubens, o Ivan... Muita coisa era feita por intuição [...] Mas tinha algumas coisas que a gente precisava, especificamente, que era o seguinte: o Rubens estava prestes a completar 40 anos, e a peça exigia muito fisicamente dele... e de mim também [...] E na peça do Arrabal havia algumas exigências bem específicas, como um "parto", um "macaco", a "guerra", e tinha uma que era: "Ele fala com os pés"* (WILKER, 2006).

Nota-se que o único elemento cenográfico que ambientava a selva, fora criado com barbantes e folhas rasgadas de papel de jornal, iluminados com uma luz verde, compondo uma solução absolutamente econômica. O espaço livre de uma cenografia ilustrativa tornou-se, portanto, um convite irrecusável para o corpo do ator, faltava-lhe apenas conquistar o seu domínio.

Para uma nova composição cênica – o "alfabeto do corpo"

Os ensaios do *Arquiteto e o Imperador da Assíria* tiveram em Klauss Vianna um suporte de extrema valia para a construção do espetáculo. De coreógrafo de última hora, convidado para resolver a marcação pontual de uma coreografia, no *Jardim das Cerejeiras*, Klauss Vianna foi alçado ao posto de "chave-mestra" na abertura de um novo processo de encenação, inaugurando uma função inexistente na companhia, o "preparador corporal". A preparação corporal se incorporou de tal modo ao grupo que, mesmo na ausência de Klauss Vianna, essa função continuou vigorando com outros profissionais. Angel Vianna trabalhou na *China é Azul* (1972), Thereza D'Aquino na montagem do *Ensaio Selvagem* (1974) e Lourdes Bastos nas peças *O Beijo da Mulher Aranha* (1981) e *Artaud!* (1986). Klauss Vianna apresentou ao Teatro Ipanema uma preciosa ferramenta, a linguagem corporal, mas antes era preciso se familiarizar com o "alfabeto do corpo":

> *E aí Rubens e Wilker, Klauss e eu, ficamos de pé e de calção, como éramos tortos, mostrando nossas espinhas. E aí começou a fazer um exame físico no Rubens [...], e começamos por aí [...], começou a ensinar a teoria para gente, [...] nunca tínhamos visto, nunca tínhamos trabalhado assim, e não sabíamos as técnicas que tínhamos que ter, na escola ninguém tinha nos mostrado. E aí começamos a fazer exercício e não pegamos no texto* (ALBUQUERQUE, 2001).

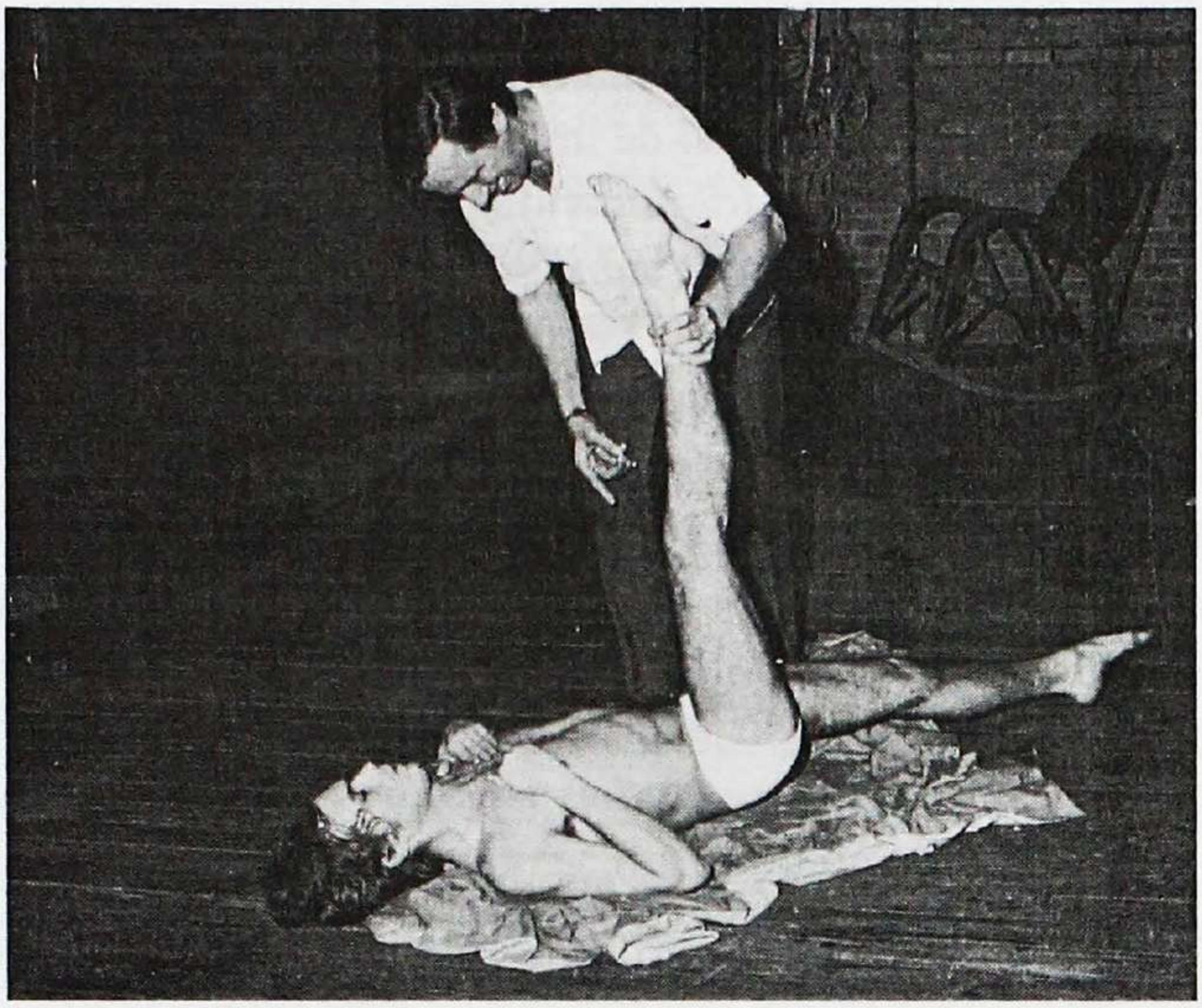


Figura 3 – José Wilker e Klauss Vianna

Os ensaios se iniciavam com um "aquecimento"[144], conduzido por Klauss Vianna, em que se acionava o sistema muscular por meio de alongamento e relaxamento. A identificação de pontos de tensão, resultante da tomada de consciência do próprio corpo, podia ser trabalhada através de movimentos ativos, ou da manipulação passiva, como recordou José Wilker (2006): "Eu descobri, na época, e o Rubens também, que a gente tinha uma tensão no pescoço terrível e, a única pessoa que conseguia botar esse pescoço relaxado, tanto do Rubens quanto o meu, era o Klauss". Os atores adquiriram, pela primeira vez, um "conhecimento do corpo", que permitia mexer "do dedo do pé ao fio do cabelo"[145] e representar com o "corpo inteiro" (WILKER in CEZAR, s/d).

---

[144] Sobre a duração deste aquecimento foram coletados dados que indicam como no início dos ensaios Klauss Vianna teria focado seu trabalho na preparação corporal, visando o condicionamento físico, mas ao longo do processo foi incorporado pela *mise en scène*, intervindo nas marcações. WILKER (2006); ALBUQUERQUE (2001) e RIBEIRO (2005).

[145] "Hoje, teatro pânico de Arrabal". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28/08/1970.

A partir da conquista do "espaço interno" do corpo, os atores puderam experimentar a nova proposta de encenação de Ivan de Albuquerque, fortemente ancorada no trabalho de improvisação corporal. Abolidos os ensaios de mesa e com as leituras individuais feitas de antemão, o elenco se lançou em improvisações sobre temas propostos pelo diretor, com base no "espírito das cenas" (ALBUQUERQUE, 2001). As marcações procedentes deste sistema de improvisação foram organizadas por meio da colagem, constituindo um *corpus* "fragmentado" (ARARIPE, 10/05/1970), que conservava o elemento "surpresa"[146] no espetáculo.

Rubens Corrêa declarou que *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* significou "uma renovação total", em que seu "desempenho foi arrancado de dentro"[147], tornando seu corpo mais disponível: "Com Klauss Vianna, há muitos anos, comecei a devassar outros campos, o do corpo e da imaginação, a voar, a virar demônio, santo, vento, leão, tigre"[148]. Entretanto, se para o veterano Rubens Corrêa, esta montagem representou um começo de maturidade, para seu jovem parceiro José Wilker foi um marco referencial na sua trajetória no teatro.

A construção do corpo do ator – o "ano-zero" de José Wilker

> *José Wilker sustenta o duelo interpretativo com Rubens Corrêa em igualdade de condições e esta constatação já vale por um grande elogio. O fôlego, a força e, sobretudo, a magistral expressão corporal que ele apresenta são quase espantosos para um ator relativamente tão inexperiente, colocado diante de uma tarefa tão difícil. Mas também nos momentos de puro lirismo Wilker surpreende pela sinceridade e convicção de sua interpretação* (MICHALSKI, 14/05/1970).

A transformação física de José Wilker apresenta indícios do resultado da preparação corporal de Klauss Vianna nesta montagem. Segundo

---

[146] José. Idem.

[147] Rubens. Idem Ibdem.

[148] In: "Um drama universal na primeira estréia de 1978: 'Os Emigrados'". *Jornal do Brasil*. Estado da Guanabara: 04/01/1978.

Klauss (CASALI e NAVAS, 1992) o corpo de José Wilker modificou-se de tal modo que, após dois meses de ensaio, a professora de balé Tatiana Leskova perguntou de que bailarino se tratava. Ivan de Albuquerque (2001) utilizou-se da mesma analogia, quando declarou que o ator parecia com o bailarino russo Vaslav Nijinski: "ele voava, as pessoas não acreditavam no que ele fazia com o corpo".

O trabalho de desconstrução, comumente realizado por Klauss Vianna, sensibilizou o jovem ator, possibilitando-lhe uma nova organização corporal, de tal modo estruturada, que foi identificada como dança. Sobre isso, José Wilker (2006) acrescentou que só tomou consciência do seu "corpo como instrumento", a partir desta experiência. O suporte oferecido por Klauss Vianna, durante os ensaios solicitava uma "economia gestual", que evitava o desperdício de energia e os gestos desnecessários. Mas a "expressão corporal", no modo como Klauss trabalhava, não se limitava exclusivamente à construção do corpo dos atores, cujo condicionamento físico permitiu resistência para as três horas de espetáculo. Ele interferia, ao mesmo tempo, nas marcações das quais se destacou "uma dança com os pés", interpretada por José Wilker, e analisada por Yan Michalski:

> *Sem o preparo atlético que receberam de Klauss Vianna, eles [os atores] dificilmente agüentariam as três horas de terrível desgaste de energias; e o uso expressivo que eles fazem de seus corpos é talvez o melhor que eu tenha visto no teatro brasileiro. A virtuosística cena de mímica com os pés, sensacionalmente marcada por Klauss Vianna, foi merecidamente aplaudida em cena aberta na sessão especial para a imprensa* (MICHALSKI, 14/05/1970).

Sobre essa "coreografia", José Wilker (2006) recordou que foram realizadas inúmeras variações, até a forma final, em que ele se deitava atrás de uma banheira, movimentando apenas os pés. Trata-se do aprendizado de uma nova linguagem incorporada pelo ator, que pela primeira vez "teve noção" do que podia fazer com o próprio corpo:

> *(O Arquiteto se deita no chão atrás da mesa. Só se vêem seus pés descalços que se mexem).*

> *Arquiteto: - Aposto que você não é capaz de entender o que eu estou dizendo. (O Imperador ri).*
> *Imperador: - Devagar. Olhe como eu sei ler tudo: "Aqui o poder falta à minha imaginação que quer guardar a lembrança de um espetáculo tão elevado". (O Arquiteto continua mexendo com os pés. O Imperador traduz). "Assim como duas rodas obedecem a uma mesma ação, meu pensamento e meu desejo, dirigidos por uma mesma harmonia, são conduzidos para além pelo amor sagrado que põe em movimento o sol e as estrelas."* (ARRABAL, 2004: 32).

Wilker (2006), que fora coreografado por Klauss Vianna na *Ópera de Três Vinténs*, em 1967, reconheceu nesta nova fase no Teatro Ipanema uma ruptura do coreógrafo com a "herança do balé", em que foram abolidas, entre outros, a contagem do tempo e as marcações fixas.

O Arquiteto e o Imperador da Assíria constituiu-se, portanto, num terreno altamente propício para o trabalho corporal, liberto das amarras impostas por uma estética realista, cuja experimentação se estendeu à praticamente todos os sistemas cênicos. Transpostas as fronteiras, coube ao corpo do ator servir como um mediador, cuja autonomia foi aferida pela "expressão corporal", seu "novo" idioma.

O trabalho de "expressão corporal", realizado por Klauss Vianna nesta montagem, foi premiado pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), em 1971, em meio às inúmeras premiações recebidas pela direção, música, cenografia e atuação, com destaque para a grande revelação do ano; o ator José Wilker que ganhou, entre outros, o Prêmio Molière, em 1971.

O Arquiteto e o Imperador da Assíria inaugurou, ainda, o início de um estilo que perduraria na década de 70 no Teatro Ipanema: o "teatro ritualístico", um gênero não realista, que provocou grande repercussão no público jovem, e teve no trabalho corporal de Klauss Vianna, uma valiosa ferramenta. Yan Michalski (1989:44-5) definiu-o como uma celebração, em que os atores se comportavam como "sacerdotes de um culto místico", na busca de uma "linguagem visual de irresistível poesia". Um processo sofrido, pelo qual os atores sugeriam uma auto-imolação, como se vivenciassem seus dramas pessoais, paralelo à trajetória dos respectivos personagens.

O Arquiteto e o Imperador da Assíria suscitou um terceiro convite para que Klauss Vianna trabalhasse na próxima peça, não só como preparador corporal, assinando a "expressão corporal", mas ainda como ator, para interpretar outro personagem marginal: o bêbado Seu Guilherme, em *Hoje é dia de rock*, espetáculo que aprofundaria, verticalmente, a linguagem ritualística do Teatro Ipanema

1.3 - 2º ATO: A GRANDE CELEBRAÇÃO DE *HOJE É DIA DE ROCK*

"Viajante, viajante,
donde é que você vem?
Viajante, viajante,
aonde é que você vai?
Viajante, viajante,
leva eu prá viajar".
(VICENTE, 1972: 14).

Figura 4 – Klauss Vianna

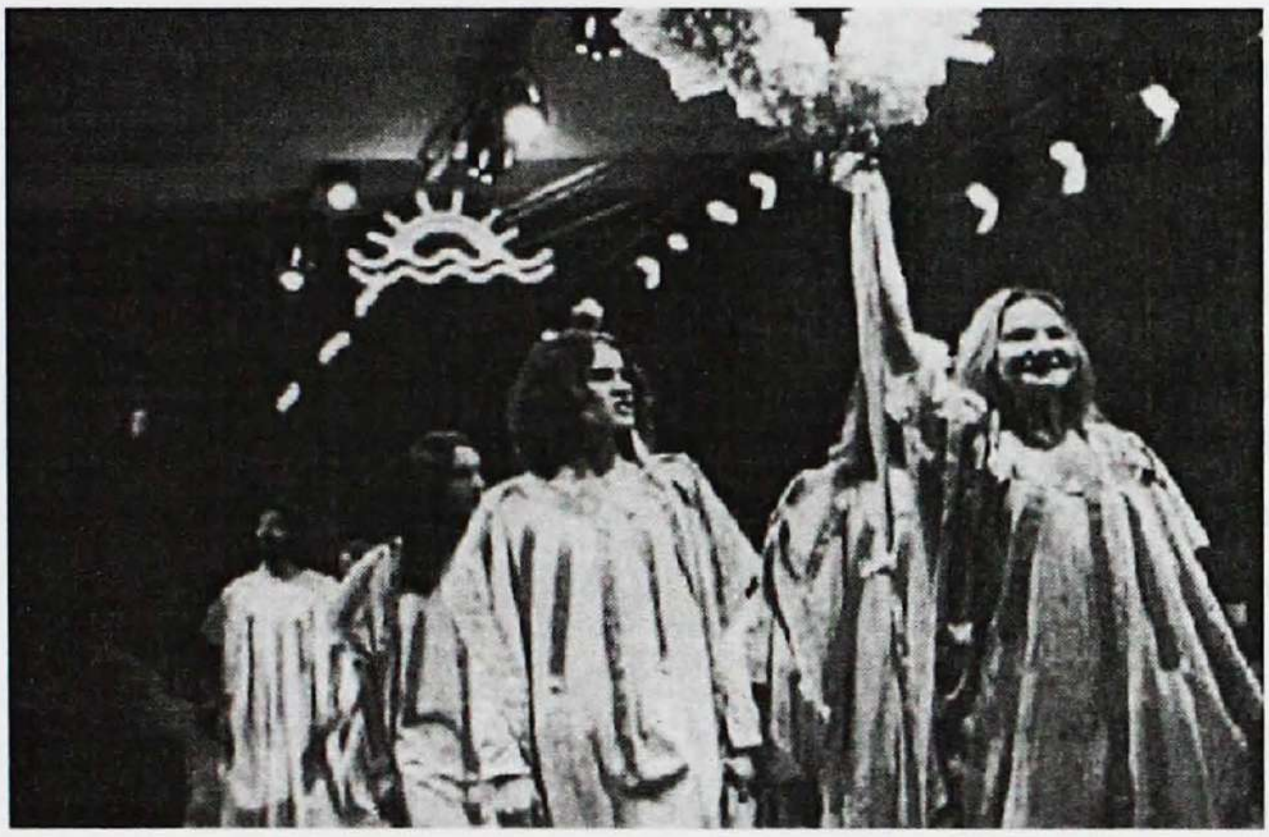


Figura 5 - Arthur Silveira, Ivan de Albuquerque, Walter Bobsen, Renato Coutinho e Ivone Hoffmann

Hoje é dia de rock foi escrita por José Vicente, um dos autores brasileiros mais encenados pelo Teatro Ipanema, durante uma viagem pela Europa, no início dos anos 70 e apresenta características marcantes da época. Uma fábula sobre a liberdade, que segundo a atriz Leyla Ribeiro, passou incólume pela censura do regime militar, incapaz de entender a metáfora subversiva, que incitava à liberdade total (RIBEIRO in OLIVEIRA, 27/01/2002: 1).

A peça batizada como *O Botequim* ou *A clave de cinco notas*, foi apresentada a Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque e Leyla Ribeiro, em Paris, por um José Vicente *on the road*[149]. O trio imediatamente se familiarizou com o texto, resolvendo montá-lo no Teatro Ipanema.

Os ensaios duraram aproximadamente sete meses e foram conduzidos inicialmente por Ivan de Albuquerque, sendo substituído por Rubens Corrêa, que ainda representou o personagem Pedro Fogueteiro. Durante os ensaios, iniciados antes da chegada do texto ao Brasil, foram lidas obras do realismo fantástico, como *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marques, que retrata igualmente a saga de uma família, através de suas gerações. Realizavam-se laboratórios de até quatro horas, dos quais todos participavam, inclusive a equipe técnica com Klauss Vianna (expressão corporal), Cecília Conde (música) e Luiz Carlos Ripper (cenário e figurino).

A peça *Hoje é dia de rock* conta a saga da família de Pedro Fogueteiro, um maestro de banda, que mora com sua mulher Adélia, e seus cinco filhos, Rosário (cega e mística), Quincas (aventureiro), Davi (seminarista), Valente (trágico e solitário) e Isabel (sonhadora), na beira de uma estrada no interior de Minas Gerais. A família possui uma venda, por onde passam diversos retirantes, a uma distância "de um dia à pé" da cidade mais próxima, Ventania. O pai, sonhador e músico autodidata, busca uma nova "clave de cinco notas", para escrever uma música extraordinária, que ouvira somente uma vez e falava de eternidade.

Adélia, a mãe, ao contrário, realista e trabalhadora, toma as decisões e cuida dos negócios da família, como a venda das terras e a mudança para a cidade. Na cidade, divisa de Minas com "outro estado", a família adquire um botequim, onde se desenrolam acontecimentos decisivos.

---

[149] *On The Road/Pé na estrada* (1957) - Romance de Jack Kerouac (1922-1969), EUA. Considerado a "bíblia" dos jovens nos anos 60, aborda o tema de "viajar" e "perder-se na estrada" como uma fuga da sociedade burguesa americana, em busca do auto-conhecimento.

Cada um dos filhos segue seu destino, anunciado pela personagem de uma índia inca.

Quincas e sua mulher Neusinha, que tem sangue de cigana, são os primeiros a partir para o mundo, em busca dos cinco continentes. Valente foge em seguida e Isabel, grávida, parte na garupa do seu namorado, Téco. Os únicos filhos que ficam são Rosário, meio cega e delirante, e Davi o mais próximo do pai, recém saído do seminário, de quem herda seu instrumento musical, uma clarineta.

O botequim conta ainda, com a presença de um bêbado, o Seu Guilherme, músico de banda, amigo de Pedro, com quem trava diálogos existenciais, personagem interpretado por Klauss Vianna; e Dona Efigênia, uma vizinha amiga de Adélia. A peça termina com a morte de Pedro Fogueteiro, num domingo de Corpus Christi.

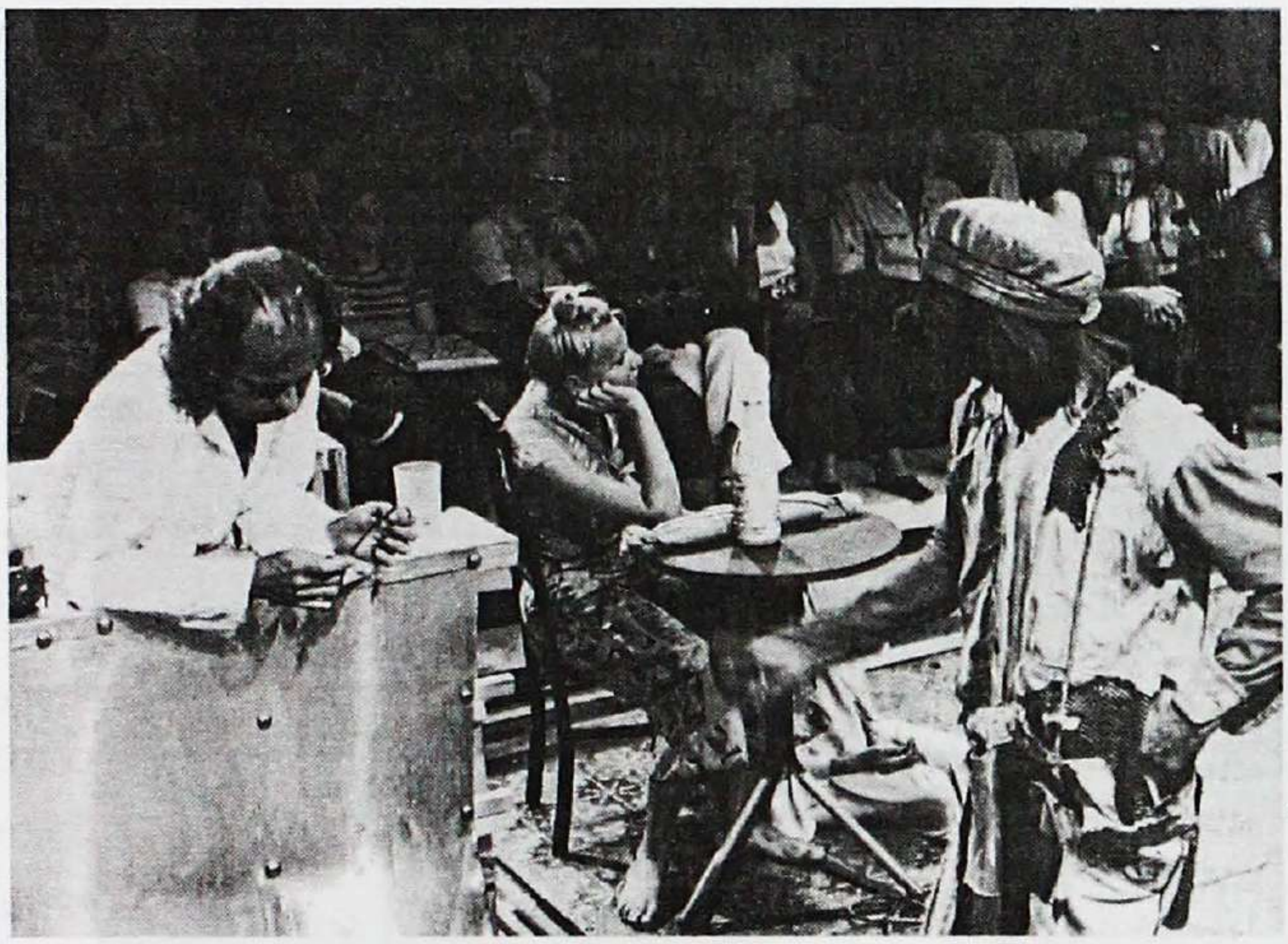


Figura 6 – Rubens Corrêa (Pedro Fogueteiro), Ivone Hoffmann (Efigênia) e Klauss Vianna (Seu Guilherme)

Hoje é dia de rock apresenta características significativas da década de 70, como a premonição de um novo tempo, a era de Aquário, em que ocorreria uma verdadeira transformação na humanidade, com a democratização da experiência mística (MACIEL, 2001:49-50). Com ecos da década anterior, que ressoam através do rock de Elvis Presley, também personificado na peça, cita ainda a juventude transviada de *Rebel without a cause*, clássico da Metro protagonizado por James Dean, símbolo do jovem rebelde. Embora faça menção à influência americana, o autor situa a ação no interior do país, ressaltando o traço indígena do brasileiro, misturado à cultura negra e européia.

A peça é embalada pelo sentido de "viajar", que pode ser identificado tanto na trajetória percorrida pela família, como na "viagem" proporcionada pelas drogas usadas na época, notadamente o LSD[150]. A temática da peça encontra, ainda, forte ressonância no movimento *hippie*, que pregava o *drop out*, abandono das ambições burguesas de estudo e emprego, em favor de uma vida alternativa, onde as relações de poder deveriam ser extintas. Seguia, desse modo, a estética *hippie*, que adotou as culturas marginais dos índios americanos, dos ciganos, do misticismo e da astrologia, e que foi batizada de "contracultura", pela mídia norte-americana (MACIEL, 2001:37-52).

O "diretor-ator" e o "ator-preparador" – uma encenação integrada

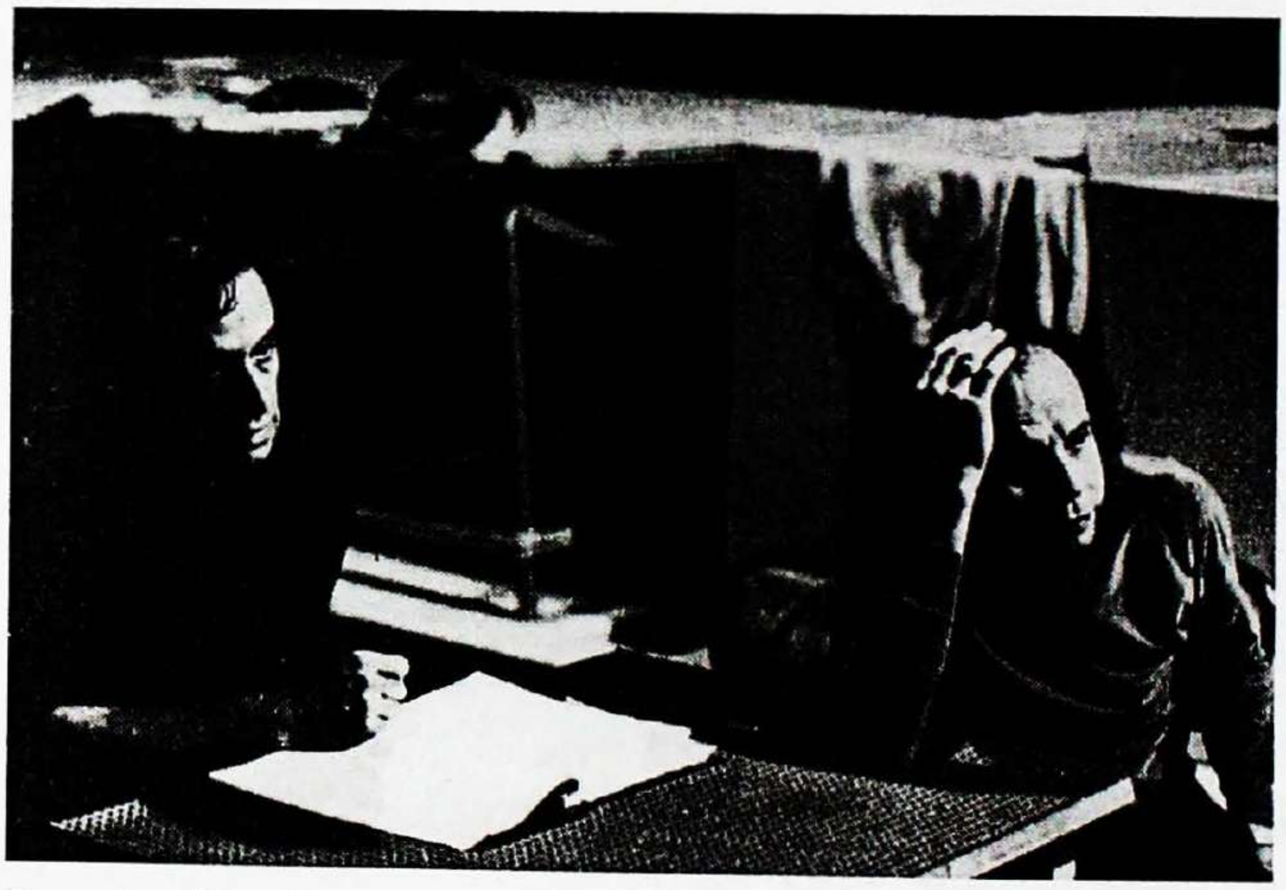


Figura 7 – Klauss Vianna e Rubens Corrêa durante o ensaio de *Hoje é dia de rock*

---

[150] LSD25, Dietilamida do Ácido Lisérgico. Sintetizada pelo suíço Albert Hofmann, em 1938, é uma droga que ganhou popularidade na década de 60, cujo consumo foi associado ao movimento psicodélico. Na época era utilizada pela medicina e em tratamentos de cura psiquiátrica.

O espetáculo *Hoje é dia de rock* estreou em 12 de outubro de 1971, no Teatro Ipanema, permanecendo em cartaz durante um ano e encerrando a temporada, no dia 12 de outubro de 1972. Seu processo de ensaio durou aproximadamente sete meses, seguindo intenso ritmo de laboratórios, diariamente, no clube Federal, no Leblon. Segundo Ivone Hoffmann, o grupo começava o trabalho com um aquecimento corporal, que durava duas horas.

Para Nildo Parente, esse aquecimento conduzido por Klauss Vianna foi surpreendente, porque contrariando o processo habitual aplicado pelos coreógrafos, ele iniciava com um relaxamento no chão, que era uma novidade. Consistia em deitar-se de olhos fechados, para sensibilizar o corpo, através de toques recebidos do preparador, em diversos pontos, repetindo em seguida o mesmo procedimento com o colega, o que estimulava o conhecimento e o contato entre eles. Um aquecimento cuidadoso, em que era utilizada a segmentação do corpo: "você mexia com o pé, sentia a articulação, o que se movia, e ele dizia como, 'isso aqui influi ali em cima', pois o movimento está todo conectado" (PARENTE, 2001). É dessa mesma época a afirmação de que: "o ator, quando conhece seu corpo, está se conhecendo um pouco mais, sendo honesto consigo mesmo. Esta é a única forma de ter uma comunicação verdadeira com a platéia" (VIANNA in LUIZ, 15/11/1971: 5-9). Esse aquecimento inicial despertava o corpo do elenco, conscientizando-o, e disponibilizando-o, para as improvisações e os exercícios posteriores.

Os laboratórios, como Cecília Conde denominou os ensaios, integravam o movimento e a música num diálogo constante, presente nos trabalhos de "expressão corporal", que se estenderam pela década de 70. Nessa época aprofundam a interdisciplinaridade iniciada em *Hipólito* (1968) e quando Klauss trabalhava o corpo, ela aproveitava seus exercícios para trabalhar a voz, observando como a projeção do som influenciava na dimensão dos gestos e na expressão de cada um. Cecília Conde (2002) ressaltou que nos laboratórios havia exercícios violentos, em que os atores se despiam e ficavam parados, enquanto recebiam provocações dos colegas, acontecendo "coisas incríveis".

Ao longo dos ensaios, o trabalho de Klauss evoluía do aquecimento inicial, para a montagem das cenas, que iam sendo criadas pelo grupo e dirigidas por Rubens Corrêa. Como ambos também atuavam, o trabalho era conduzido de dentro, num processo que Ivone Hoffmann (2001) identificou como "integração", sem que eles precisassem se distanciar, para assistir ao ensaio, porque formavam, acima de tudo, um conjunto. E não existia uma marcação propriamente dita, "podia-se até chegar de comum acordo à forma, que ficava, porque era adequada".

Quanto à marcação coreográfica foi realizada com absoluta liberdade, sem imposição de movimentos, mas de acordo com o sentido da cena. Desse modo as coreografias de rock seguiram uma movimentação mais livre, para que todos pudessem dançar, tanto a geração que havia vivenciado a explosão do *rock and roll*, nos anos cinqüenta e sessenta, quanto a geração mais jovem da década de setenta, que não dançava segundo o mesmo padrão. Como recordou Leyla Ribeiro:

> *[O Klauss] ele preservava muito, não gostava de impor nada, ele deixava você fazer. No máximo, às vezes, ele dava uma lapidada de um lado, do outro, mas ele nunca dizia: 'Faz assim!' Ele achava que todo movimento tinha que vir da pessoa, que se ele dissesse: 'Faz assim!' Era algo imposto, nunca seria uma verdade sua. Ele fazia absoluta questão que você criasse o movimento, ele só te conduzia ou lapidava, mas nunca criava para você. Isso era sábio da parte dele* (RIBEIRO, 2005).

Nildo Parente descreveu algumas cenas, trabalhadas por Klauss Vianna, como o prólogo, em que os atores recebiam a platéia, conduzindo-os a seus lugares e encenando em seguida um ritual de transformação. Vindos do chão, viravam bichos, que evoluíam até atingir a forma humana. Para essa mutação, Klauss Vianna aplicou o trabalho de variação dos "planos" baixo, médio e alto, uma terminologia ainda desconhecida para o elenco.

Outro momento trabalhado por Klauss Vianna, de que Nildo se recorda, refere-se aos cinco filhos ao redor de Pedro, reproduzindo movimentos de pássaros, na cena das gaivotas, em que Pedro narra sua travessia de canoa com Adélia, seguida por cinco gaivotas. Para essa cena Klauss propôs muitas improvisações até atingir a marcação pretendida.

Além da "preparação corporal" do ator, das "marcações de cena" e das "coreografias", Klauss Vianna oferecia ainda, auxílio terapêutico.

Certa vez, Ivone chegou ao teatro com o pé imobilizado, fruto de uma entorse, causada por um tamanco plataforma, típico dos anos setenta. Para ajudá-la, ele teria indicado um tratamento, alternando compressas quentes com frias, massageando-o em seguida, até colocar o seu "pé no lugar, só com os conhecimentos, que ele tinha do corpo" (HOFFMANN, 2001). Leyla teria, do mesmo modo, se beneficiado dos conhecimentos de Klauss, durante a temporada. Segundo a atriz, a cena em que ela dançava rock com *Elvis Presley* tinha uma movimentação que provocava, diariamente, o deslocamento da sua escápula, sendo que Klauss "botava tudo no lugar de novo" (RIBEIRO, 2005).

Ainda segundo Ivone, um princípio importante da técnica aplicada por Klauss como preparador corporal, consistia na construção psicológica de um personagem, através do estímulo dos reflexos corporais do ator. E exemplificou uma cena, quando ela interpretava a Índia andando em câmara lenta, na direção da saída do teatro. Durante essa caminhada, orientada e marcada por Klauss, ela pressionava o chão com o apoio do calcanhar, produzindo um movimento interior e uma expressão, que repercutiam no próprio modo de dizer o texto. Nota-se, que a pressão do calcâneo, osso do calcanhar, contra o chão, na posição vertical e direcionada para o centro do corpo, compõe o segundo vetor da técnica Klauss Vianna, sistematizada por Rainer Vianna.[151]

Outra cena trabalhada por Klauss refere-se à ida de Davi, personagem de Nildo Parente, para o seminário, em que ele abria uma cortina de renda, cenografada por Ripper, como se fosse uma toalha de altar de igreja, e andava em direção à família. Nesta cena, Klauss teria trabalhado o "tempo do andar" e a qualidade da sua gestualidade, pesquisando a "maneira como abrir a cortina" (PARENTE, 2001).

É importante assinalar como em *Hoje é dia de rock*, Luiz Carlos Ripper[152] construiu um cenário que interferiu completamente na arquitetura interna do Teatro Ipanema, originalmente, um teatro italiano. Criando uma passarela ao longo da sala, que unia o palco com a porta de saída, tirou as cadeiras do centro, colocando-as nas laterais e pintou todo o ambiente de cor-de-rosa, incluindo o piso. Esse espaço, que lembra o teatro religioso medieval, em que desfilavam carros retratando cenas bíblicas, remete à idéia de travessia e deslocamento, simbolizando o tema de viagem, *leitmotiv* da peça.

---

[151] Sobre os vetores e direções ósseas da Técnica Klauss Vianna ver (MILLER, 2007: 78-9). Conforme a autora – a direção deste segundo vetor é móvel, e em determinadas posturas pode ser aplicada no sentido oposto.

[152] Luiz Carlos Mendes Ripper (1943-1996). Cenógrafo, figurinista, diretor e iluminador. Colaborou com grupos da vanguarda teatral carioca, na década de 70, como o Teatro Ipanema e a Comunidade. Como diretor, realizou, entre outras, as encenações de *Avatar*, de

O espaço liminar (PAVIS, 2003: 142) entre o palco frontal italiano e a platéia, que começara a ser transposto no *Arquiteto e o Imperador da Assíria*, por meio de corridas dos atores pela platéia foi radicalizado por este novo dispositivo cênico, que aproximou os atores do público, promovendo um ambiente de comunhão. A encenação, tal qual um desfile de carnaval celebrava diariamente uma festa mística, atraindo cada vez mais a juventude, que participava ativamente, do espetáculo.

A recepção de um fenômeno – o religare[153] por um "fio invisível"

A temporada só se firmou após dois meses da estréia e se estendeu por um ano, recebendo surpreendente acolhida, e transformando-se num fenômeno junto ao público jovem, que se identificou de tal modo com o espetáculo, que voltava para revê-lo inúmeras vezes. Sobre esse aspecto, Rainer Vianna declarou, como *Hoje é dia de rock* despertou sua aproximação com a arte e com seu pai, Klauss Vianna, tal o encantamento que ele sentiu ao assistir ainda adolescente à montagem (CASALI e NAVAS, 1992).

Ao término da peça, o elenco se despedia do público na porta e segundo Ivan de Albuquerque: "era uma avalanche de beijos e presentes" (ALBUQUERQUE in OLIVEIRA, 05/05/2000). Leyla acrescenta que o público chegava a arrancar os anéis, pulseiras, e parte do figurino dos atores, como se fossem ídolos de rock (RIBEIRO in OLIVEIRA, 27/01/2002: 1-2). O grupo recebia, além disso, cartas do público, com

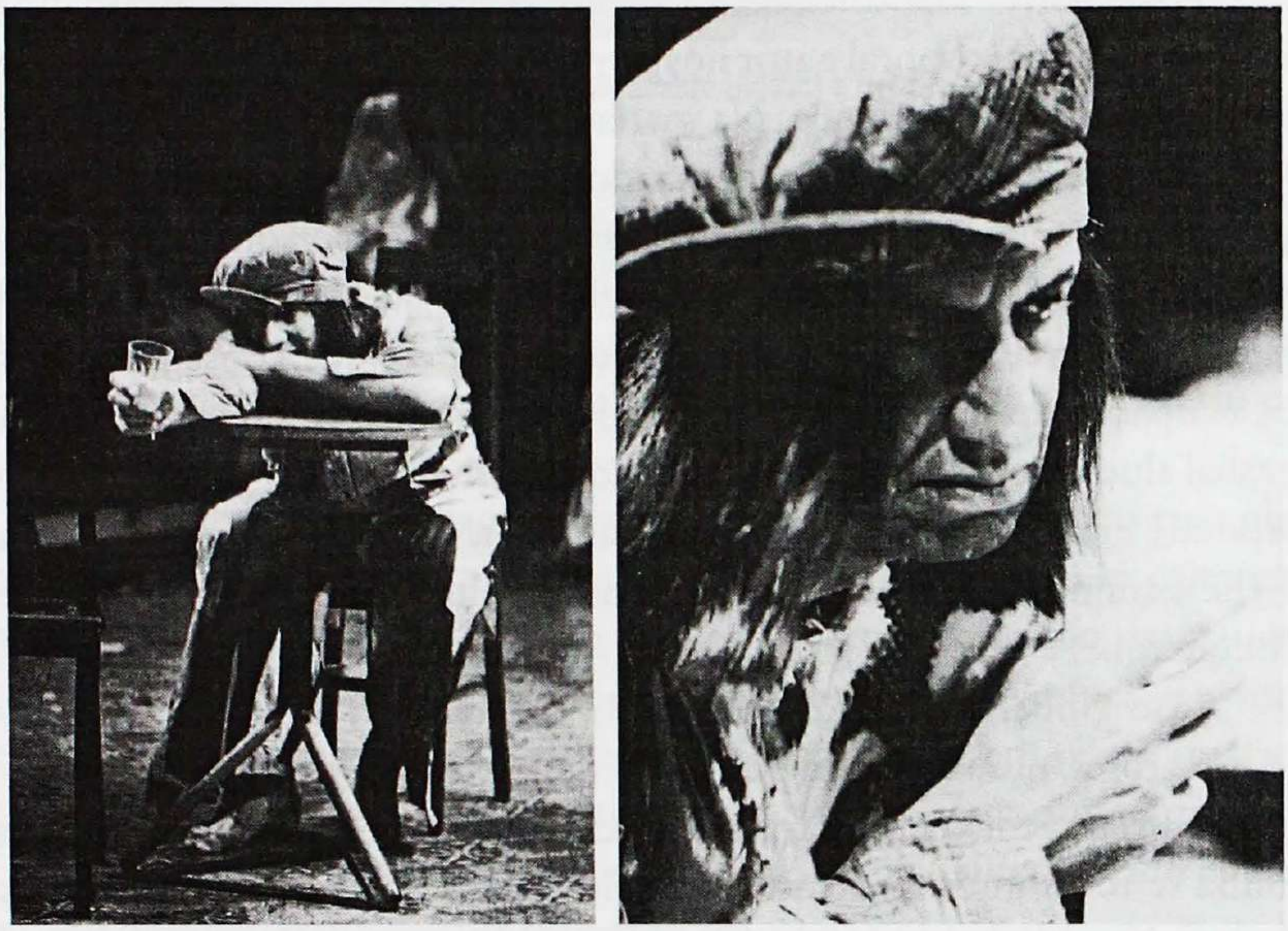
---

Paulo Afonso Grisolli (1974); *A Torre de Babel*, de Fernando Arrabal (1977); e *El Dia Que Me Quieras*, de José Ignácio Cabrujas (1980).

[153] *Religare* – do latim; tornar a ligar. Uma das possíveis origens da palavra religião – "A religião liga os crentes entre si, ligando todos eles a Deus". (COMTE-SPONVILLE, 2003: 512-3).

depoimentos sobre como o espetáculo havia transformado suas vidas, e até mesmo, "autênticas declarações de amor" (MICHALSKI, 1989: 50), como a carta enviada por Vera Lúcia:

> *Vocês não podem imaginar a dor que eu sinto quando percebo que a platéia não está a altura de assistir à grandiosidade da mensagem de vocês [...] Quando na cena do botequim, o Klauss pergunta se existe algum* ***fio invisível*** *ligando aquela gente, eu tenho ímpetos de responder: tem, sim, pelo menos entre nós e eu sinto o fio universal nos unindo (LUCIA, 02/08/1972: 61- negrito meu).*



Figuras 8 e 9 – Klauss Vianna (Seu Guilherme)

Um sucesso surpreendente para o próprio Teatro Ipanema, que preparava a próxima peça, *A China é azul*, texto de José Wilker, com a mesma equipe técnica, se não fosse o enfarte sofrido por Klauss Vianna antes do final da temporada de *Hoje é dia de rock*. Sobre isso Leyla Ribeiro (2005) recordou que foi desconsiderada de imediato a possibilidade de substituir

Klauss Vianna, optando-se por suprimir da peça a cena do Seu Guilherme, em virtude da sua "criação inesquecível".

O último dia da temporada, do qual Klauss Vianna esteve ausente, por causa da sua enfermidade, foi transferido para a praia de Ipanema, por causa da superlotação do teatro, que ameaçava desabar a estrutura das arquibancadas, configurando-se num grande *happening* de despedida, com o público vestido de branco e oferecendo flores.

Análise crítica – a autonomia da "expressão corporal"

Foi possível identificar referências ao trabalho de Klauss Vianna como preparador corporal e ator nos jornais da época, ressaltando-se a boa expressão corporal do elenco. Na matéria de José Arrabal (14/11/1971: 7) para *O Jornal*, o espetáculo foi taxado negativamente, como uma "curtição" de um "equívoco autotrágico", com "caquéticos personagens" distribuídos ao longo de um cenário "mais curioso do que inventivo". Os poucos elogios se referiam à movimentação do elenco, que conseguira uma boa ocupação do palco, "com o cuidado de não deixar vazios". Por fim, Arrabal aludiu ao trabalho dos atores, como detentores de "boa expressão corporal", embora com "desempenho amadorístico" e "retórico", de um "clichê assumido", exceção feita à Rubens Corrêa, Klauss Vianna e Ivan de Albuquerque.

João Gilberto Noll (21/11/1971: 13) também se referiu à marcação dos atores, numa crônica publicada no jornal *Última Hora*, destacando-a como extremamente carinhosa, acrescentando que os membros da família se tocavam muito entre si: "mãos alisando a pele" e "beijos nos cabelos". Yan Michalski (1989:50) chamou a atenção para o tratamento amoroso que o público recebia ao chegar, acolhido com pão, flores e fraternos sorrisos. Uma bem-vinda comunhão, que provocava um "estado de graça", aliado ao excelente trabalho da equipe técnica, transformando o espetáculo num fenômeno de comunicação.

Figura 10 - Nildo Parente (Davi), Isabel Ribeiro (Adélia) e Isabel Câmara (Rosário)

É curioso notar que na crítica de Henrique Oscar (04/11/1971), foi feita uma ressalva ao trabalho de expressão corporal: "a expressão corporal de Klauss Vianna, bonita e adequada, com a liberdade de fantasia, que impunha o tom ao espetáculo", não apresentou nenhum "excesso ou efeitos que o barateassem".

Esta observação comprova como o trabalho corporal estava em plena sintonia com a dramaturgia pretendida pelo diretor, não só evitando que as marcações coreográficas pudessem sobrepor-se à ação dramática, como também, oferecendo subsídios para sua realização. Verifica-se assim, como Klauss Vianna constituiu uma função híbrida, em que a interseção das áreas da dança (sua formação) com o teatro (sua antiga paixão), capacitou-lhe como um preparador corporal singular, diferenciado da atividade de coreógrafo, usualmente exercida.

Sobre essa questão, Nildo Parente (2001) acrescentou como o trabalho na montagem, se distinguia das aulas de Nina Verchinina[154], que costumava freqüentar, justamente por ser mais voltado para o teatro. E destacou três pontos importantes do trabalho corporal de Klauss Vianna, dos quais se apropriou: o "relaxamento", o "conhecimento do corpo" e principalmente, a "economia de gestos".

---

[154] Nina Verchinina (1910–1995) Foi primeira-bailarina do Original Ballet Russe. *Maître de ballet* do corpo de baile e da Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1947-1948) onde coreografou, à convite de Tatiana Leskova (1954-1957). Em 1955 criou sua própria academia e companhia (1957-1959) no Rio de Janeiro. Criou um estilo próprio de dança "moderna expressionista". (CERBINO, 2001).

Ivone Hoffmann (2001) diferenciou igualmente o trabalho de Klauss Vianna, no qual encontrou uma depuração da linguagem corporal, pois ele compreendia a emoção que vinha do texto, "não estava voltado somente, para a coreografia", integrando a fala ao movimento de modo orgânico e expressivo. E atribuiu um papel de destaque a essa experiência, declarando que aprendeu com Klauss a consciência de trabalhar o corpo, de saber como lidar com a estrutura muscular e a partir dela, trabalhar a intenção da fala.

É importante lembrar como o Teatro Ipanema estava influenciado pelos pensamentos de Antonin Artaud, que o grupo lia e estudava na época. E que fora absorvido também, pelo teatro de vanguarda norte americano dos anos setenta, como o *Living Theatre* e o *Commune Theatre*, que Rubens Corrêa tivera a oportunidade de assistir em Nova York, além dos ensaios de Joseph Chaikin (1935-2003), com quem Klauss Vianna seguira um curso, em sua passagem pelo Rio de Janeiro, apropriando-se da seqüência de alongamento do "gato" (MONTEIRO, 1996:20). Um movimento teatral voltado para o corpo do ator e para sua capacidade expressiva, que se notabilizava pela prática de longos laboratórios.

Para esse teatro ritualístico, que aliou a fala ao movimento, devolvendo ao corpo sua função primordial de expressão, Klauss Vianna serviu mais uma vez, como um importante mediador, pois reunia o conhecimento corporal, adquirido pela sua pesquisa em dança, com uma identificação, que sempre sentira pelo teatro. Por outro lado, essa prática teatral ajudou-o a consolidar sua própria terminologia, como foi possível verificar, na montagem de *O Exercício* (1977), em que o enfoque sobre a "energia", o "processo lúdico", a "não-repetição" e a "musculatura da emoção", termo provavelmente adotado do contato com as idéias de Artaud, no Teatro Ipanema, foram amplamente aplicados.

É possível concluir como esse contato com o Teatro Ipanema serviu para que Klauss Vianna desenvolvesse sua técnica corporal, unindo as áreas acima referidas, representadas, a partir de então, como "expressão corporal". Uma disciplina que emerge com vigor na década de setenta, e que encontra no trabalho corporal de Klauss Vianna, um importante referencial, influenciando toda uma geração. Como analisou Macksen Luiz:

> *Como preparador corporal e ator em Hoje é dia de rock, a celebração hippie da liberdade que inundou o Teatro Ipanema, na década de 70, de espectadores-alcólitos, Klauss consolidaria a sua teoria de que o movimento se associa à emoção, e é justamente com o gesto dramático da dança que se compõe o gesto teatral. Mas foi em O arquiteto e o imperador da Assíria, também no Ipanema e na mesma época, que Klauss Vianna conseguiu atingir a depuração dessa corporalidade no teatro. O corpo não era apenas um veículo para o gesto, resultando em movimentos aleatórios para alcançar uma "beleza". O gesto dispõe de força própria, retirada da ação dramática. [...] Esse mineiro foi um pioneiro na transposição da dança (movimento corporal) para a dramática da cena (a palavra na raiz do movimento), e de certa maneira mostrou que o teatro poderia dançar, soltar a voz junto com a sinuosidade do movimento* (MACKSEN, 07/04/1998: 1).

O trabalho de "expressão corporal" em *Hoje é dia de rock* conferiu à Klauss Vianna um Molière inédito: o Prêmio Air France de Teatro de 1972, na categoria especial por seu trabalho de "expressão corporal" nesta montagem e no conjunto de sua obra no teatro. Observe-se que do montante de quatorze peças realizadas até então, Klauss Vianna registrou seu trabalho como "expressão corporal" com mais freqüência nas fichas técnicas dos espetáculos que ocorreram, justamente, neste período de trabalho com o Teatro Ipanema. Depois desta fase, a "expressão corporal" foi cedendo espaço para a "preparação corporal", em alternância com a "dinâmica corporal" e a "direção de corpo" até se transformar na própria "direção" do espetáculo, como se verá em *O Exercício* (1977) e *Conversa entre mulheres* (1978).

1.4 - EPÍLOGO: O "CONSULTOR" DE CORPO DO ATOR

A parceria de Klauss Vianna com o Teatro Ipanema foi interrompida oficialmente, com o enfarte sofrido em 1972 pelo coreógrafo, durante a temporada de *Hoje é dia de rock*. No entanto, o contato com o grupo se prolongou por meio de outras montagens, em que o coreógrafo foi convidado, extra-oficialmente, para assessorar questões pontuais com os atores.

Neste sentido, durante os ensaios de *Ensaio Selvagem*[155], José Wilker teria requisitado em surdina o auxílio de Klauss Vianna para a composição da sua personagem *Miss Brown Sugar*, uma atriz. O desafio maior era o de interpretá-la sem recorrer ao clichê do travesti, mas com base na sua própria feminilidade. Segundo José Wilker (2006), Klauss ajudou-o a identificar partes do seu corpo e gestos femininos, numa cena de *striptease*, em que *Brown Sugar* dançava ao som de *David Bowie*. Outro momento que recebeu a orientação do coreógrafo foi a primeira cena, em que o ator carregava uma enorme trouxa de roupa, deslizando como se estivesse sobre uma esteira rolante, acompanhado pela canção *La Golondrina*.

Este procedimento reflete um costume de cooperação, facilmente reconhecido na trajetória de Klauss Vianna, que se refere tanto à sua parceria com Angel Vianna quanto à assistência recebida da coreógrafa Thereza D'Aquino, que assinou a coreografia do *Ensaio Selvagem*. Sobre isso, Thereza contou que costumava acompanhar os ensaios de Klauss em montagens como *Hoje é Dia de Rock*, *Alice no País Divino-Maravilhoso* e *Casa de Bonecas*, e que teria, justamente, contribuído para a marcação da coreografia da Tarantela, na *Casa de Bonecas*, com Tônia Carrero (D'AQUINO, 2005).

Outra montagem que parece ter contado com a participação "não-oficial" de Klauss Vianna foi *O Peru*, de Georges Feydeau, dirigida por José Renato, no Teatro da Galeria, em 1972. Ainda que no programa desta montagem conste o nome de Carlos Leite como o "coreógrafo" oficial, o testemunho de Sônia Magalhães (2007) indica que teria sido Klauss

---

[155] *Ensaio Selvagem*, de José Vicente. Dir. Rubens Corrêa. Com Eduardo Machado, José Wilker, Nildo Parente e Renato Coutinho. Cenografia e figurino de Hélio Eichbauer, Música de Cecília Conde e Coreografia de Thereza D'Aquino. Teatro Ipanema, 1974.

Vianna o autor das coreografias, marcadas durante as mutações de cenário. Algo plausível, quando se recorda da parceria entre Klauss e o seu mestre Carlos Leite, que data da década de quarenta, em Belo Horizonte.

1.5 - ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE – NOS PRIMÓRDIOS DO GRUPO

O encontro de Klauss Vianna com o Teatro Ipanema repercutiu, por fim, na formação de um grupo, que seria um novo ícone da geração setenta, mas que teve sua origem num curso[156] ministrado por Sérgio Britto e Klauss Vianna – *O Asdrúbal Trouxe o Trombone* (1974-1984). A aceitação do estilo de representar "desmontado" da jovem Regina Casé, pelo professor Klauss Vianna, teria sido um fator decisivo para a atriz:

> *[...] o Klauss, me levava a seríssimo. Ele me mandava fazer um exercício, eu fazia e quando eu acabava ele me abraçava, parecia que eu tinha acabado um espetáculo. Ele entendia tudo que eu fazia e eu já fazia tudo totalmente desmontado, muito parecido com o que eu faço hoje. Eu improvisava sempre sobre o que eu tinha acabado de viver, o ônibus, uma situação qualquer. Ele adorava como eu me mexia, como me expressava, minha maneira de falar, e acabou me convencendo de que eu era boa atriz, que devia investir naquilo. [...] Neste curso conheci o Hamilton, a Nina, o Perfeito, João Carlos Motta, Jorge Alberto Soares. Foi esse curso que me levou ao Asdrúbal.* (CASÉ in HOLLANDA, 2004:29).

Vale lembrar, que outro jovem ator, egresso do mesmo curso, Evandro Mesquita, futuro integrante do Asdrúbal, foi indicado por Klauss Vianna para participar de *Hoje é dia de rock*, em que substituiu Kaká Versiani, na cena do *Elvis Presley*, com Leyla Ribeiro:

---

[156] Segundo o ator Eduardo Tornaghi (2005) o curso era ministrado por Sérgio Britto (laboratórios), Glorinha Beuttenmüller (voz), Klauss Vianna (corpo) e José Carlos Gondim (laboratórios), no Teatro Jovem, na praia de Botafogo, em 1970. Outras fontes indicaram o Teatro Glauce Rocha em 1972 (FERNANDES, Sílvia. 2000: 36) e ainda o Teatro Senac, em 1972 (www.itaucultural.br).

> *O pessoal do Asdrúbal surgiu de um curso, que eu e o Sérgio Britto estávamos dando. Aí começavam a se reunir nos finais de semana, para ler pequenos textos, o Perfeito Fortuna, e aí se formou o grupo. E o Evandro chegou depois. Eu fazia Hoje é dia de Rock, como ator e faltou um cara que cantava e eu levei o Evandro, que cantava e tocava, porque a moça sonhava um dia que Elvis Presley entrava no botequim dela para tomar cachaça. Aí entrava o Evandro de motocicleta, cantando rock, que era o ideal dele* (VIANNA in MANSINHO, 1990: 26-7).

Episódios que indicam como o "olhar" de Klauss Vianna atravessou duas gerações do teatro moderno brasileiro, afetando a nova geração dos anos setenta, responsável pela renovação do teatro de grupo no Rio de Janeiro. Mas o Teatro Ipanema não foi o único grupo de vanguarda com quem Klauss Vianna dialogou, haja vista a parceria com outro artista, que seria responsável por significativos experimentos na cena carioca – o diretor Paulo Afonso Grisolli.

CAPÍTULO II

A passagem da "dinâmica corporal" à direção corpo/espaço" – uma parceria com Paulo Afonso Grisolli

2.1 - O "PASSE" DO DIRETOR PAULO AFONSO GRISOLLI

A montagem de *Alice no País Divino-Maravilhoso*, em 1970, deu início a um diálogo ímpar entre o diretor Paulo Afonso Grisolli[157] e o coreógrafo Klauss Vianna. Uma parceria singular, construída ao longo de quatro montagens teatrais, todas elas escritas e dirigidas pelo próprio Grisolli. Nestas montagens, a função realizada por Klauss Vianna evoluiu da "dinâmica corporal"[158] para a "direção corpo/espaço".[159]

Klauss Vianna trabalhou novamente com Paulo Afonso Grisolli em *O Exercício*, sua primeira direção teatral, em 1977. Neste espetáculo, Grisolli assinou a iluminação, testemunhando o processo que levou o coreógrafo, inicialmente, responsável apenas pela "preparação corporal" dos atores, a assumir a "direção" da peça. Trata-se de uma nova função inaugurada por Klauss Vianna, mas que já tinha sido anunciada por Grisolli na *Nau Catarineta* (1976), quando Klauss assinou a "direção do corpo/espaço". Esta passagem de "preparador corporal" a "diretor", ocorrida durante a parceria com Paulo Afonso Grisolli, remete Grisolli à figura do "passador". (*passeur*) da escola psicanalítica lacaniana, em que um novo analista recebe o "passe", um testemunho do final do seu processo de analisando, de um "passador" (outro analisando); o que lhe autoriza ao exercício do ofício:

---

[157] Paulo Afonso Grisolli (1934-2004) - bolsista do governo francês (1962-1963), estagiou no Théâtre National Populaire, em Paris, com Jean Vilar, e no Théâtre de la Cité de Villeurbanne, com Roger Planchon. Fundou e dirigiu, entre outros, o grupo Mambembe (1963-1964); o Teatro de Repertório (1965) e o grupo a Comunidade (1968-1969). Foi editor do Caderno B do Jornal do Brasil (1964-1972) e diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro (1975-1979).

[158] Klauss Vianna assinou a "dinâmica corporal" em três montagens do diretor Paulo Afonso Grisolli: *Alice no País Divino-Maravilhoso* (1970), *Por Mares Nunca de Antes Navegados* (1972), e *Não me maltrate, Robinson* (1977). Ver com detalhe em anexo.

[159] Klauss Vianna assinou a "direção corpo/espaço" na montagem da *Nau Catarineta* (1976). Ver anexo.

> *O passe, de fato, permite a alguém que pensa que pode ser analista, alguém que está perto de se autorizar, se é que ele já não se autorizou, ele mesmo, de comunicar o que o fez se decidir, o que o fez se autorizar assim, e se engajar num discurso do qual não é certamente fácil ser o suporte, me parece* (LACAN, 1975: 185-93).

Nota-se que o diálogo cênico entre o coreógrafo Klauss Vianna e o diretor Paulo Afonso Grisolli ocorreu num momento de intensa produção para o coreógrafo, de 1970 a 1977, quando ele assinou seu trabalho de seis maneiras distintas, em inúmeras montagens teatrais. "Dinâmica corporal", "preparação corporal", "coreografia", "expressão corporal", "direção corpo/espaço" e "direção" foram os termos utilizados nesta época. Mais do que uma questão de terminologia, o que essa variação indica é o modo de operação de uma função, em constante transformação, para a qual o "passe" do diretor Grisolli foi fundamental.

2.2 - *ALICE NO PAÍS DIVINO-MARAVILHOSO* – UMA EXPERIÊNCIA COLETIVA

O espetáculo *Alice no País Divino-Maravilhoso* estreou no Teatro Casa Grande, em julho de 1970. O texto, uma adaptação da obra de Lewis Carrol, foi escrito em conjunto por Paulo Afonso Grisolli (direção), Sidney Miller (direção musical), Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel e Marcos Flaksman (cenários e figurinos), num processo de criação coletiva. Em seguida, Klauss Vianna se juntou à equipe técnica tornando-se um dos "co-autores" da encenação, como definiu Grisolli:

> *Klauss Vianna o coreógrafo de que precisávamos. Ele começou a dar aulas ao nosso elenco e em dois dias era um integrante total do nosso "nós": o trabalho do Klauss é uma descoberta, uma pergunta que encontrou uma resposta adequada. Klauss é co-autor conosco. É "Alice", como eu sou "Alice", como o Sidney é.* (GRISOLLI in OSCAR, 29/07/1970: 4).

A montagem da peça, uma "comédia-musical", desdobrou em seis a personagem Alice da obra original "Alice no País da Maravilha" (1865) ambientando-as num "País Divino-Maravilhoso", uma citação à música homônima de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1968), que propunha resistência à repressão instaurada pela ditadura militar. Conforme os autores[160], a peça oferecia um momento de reflexão e autocrítica, buscando retratar a sociedade de então, sob a perspectiva da adolescente Alice, diante de suas próprias descobertas; como o despertar da sexualidade e a tomada de consciência política.

Nota-se que "Alice no País da Maravilha" (*Alice in Wonderland*) foi encenada no mesmo ano nos Estados Unidos, pelo diretor vanguardista André Gregory (1934), com o grupo *The Manhattan Project*, que apresentou noutra adaptação singular, um retrato da "consciência mítica do povo norte-americano" (MIRALLES, 1979:126). Luiz Carlos Maciel (03 e 04/08/1970), um dos autores da peça no Rio de Janeiro, considerou a estrutura aberta da obra de Lewis Carroll e seu método associativo, como os pilares da encenação de Grisolli, para a qual a colaboração de Klauss Vianna foi decisiva.

Alice no País Divino-Maravilhoso contou com um grande elenco, do qual tomaram parte atores mais experientes como Ary Fontoura, Milton Gonçalves, Maria Theresa Medina e a cantora Marlene, além de jovens atores, recém saídos de escolas de teatro.

---

[160] LEMOS, Tite de, et al. *Alice no País Divino-Maravilhoso*. Rio de Janeiro: exemplar datilografado de Klauss Vianna, s/d. p. 1-2.

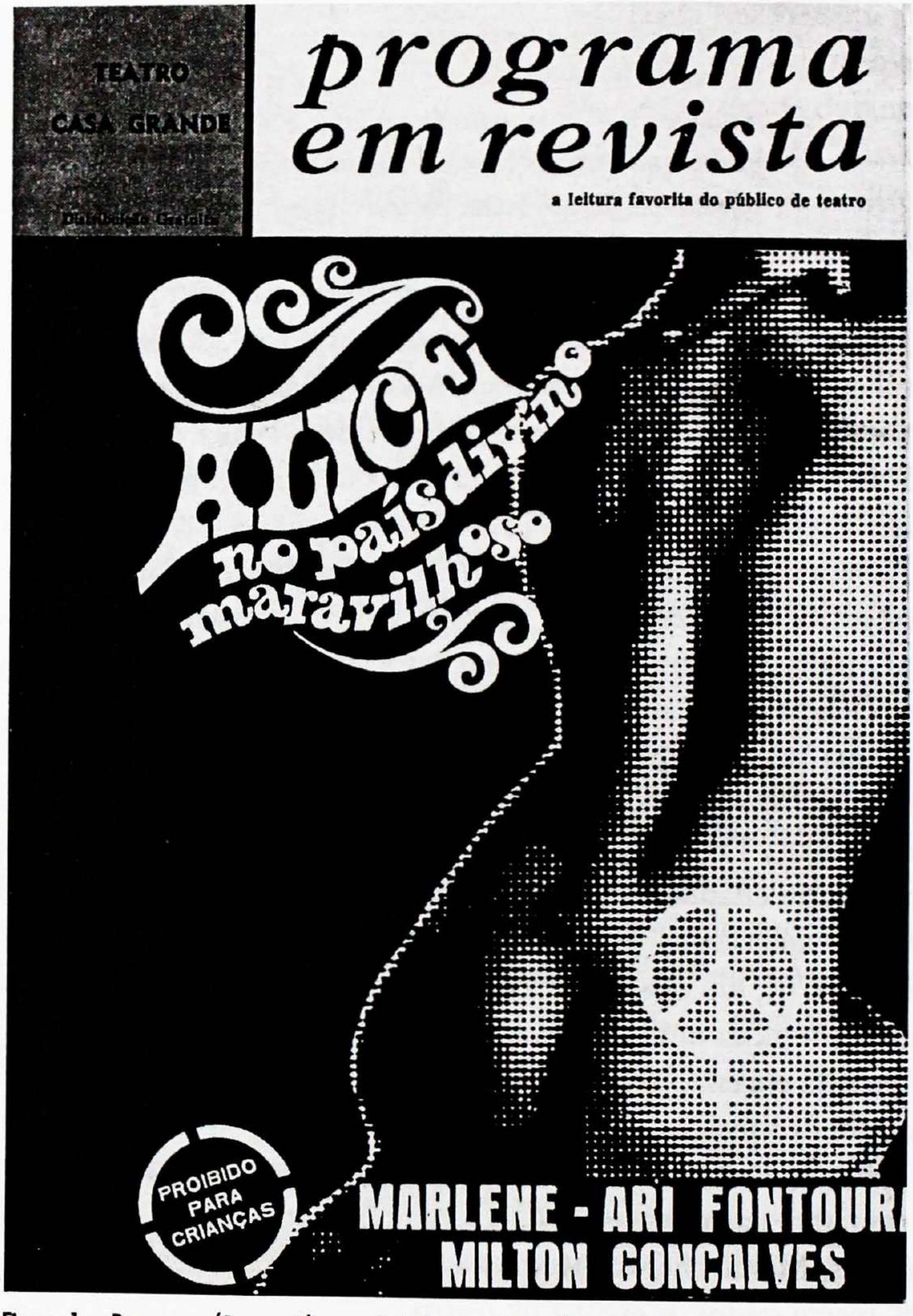

TEATRO
CASA GRANDE
Distribuição Gratuita
programa em revista
a leitura favorita do público de teatro
Alice no país divino maravilhoso
PROIBIDO PARA CRIANÇAS
MARLENE - ARI FONTOUR
MILTON GONÇALVES

Figura 1 – Programa/Capa - *Alice no País Divino-Maravilhoso*, 1970

No playground de Alice – o palco como um "território livre"

A equipe técnica, que se proclamou uma tribo de "Alices", tal fora seu estado de envolvimento, conduziu a encenação com base em reuniões que antecediam os ensaios, quando cada participante poderia dar sugestões sobre todos os aspectos da concepção, independente de sua função artística na montagem.

Para Klauss Vianna, este diálogo permitiu um entrosamento inédito, no qual a delimitação das fronteiras entre a "dança" do coreógrafo e a "marcação" do diretor foram abolidas. Neste sentido, suas aulas de "expressão corporal", que antecediam os ensaios, preparavam o terreno para a composição das cenas, faltando-lhes apenas "fixar o gesto esboçado" (VIANNA in MICHALSKI, 02/08/1970: 12). Fato este verificado no exemplar da peça de Klauss, cujo verso da página 64, contém a anotação manuscrita de uma marcação, que precisava ser aprimorada: "aula de amanhã [...] resolver melhor subida de Alice" (VIANNA in LEMOS et al, s/d: 64). Uma equipe técnica tão integrada, que interveio nos ensaios como se estivesse num "território livre", em que a interpretação "falada, cantada e dançada" foi trabalhada em conjunto, como declarou Klauss Vianna:

> *Em "Alice" evitamos a divisão entre o trabalho de canto, expressão corporal e interpretação: quando os atores ensaiavam as músicas com o Sidney, já faziam as minhas marcações ao mesmo tempo; na minha aula já empregavam os sons elaborados por Cecília Conde; e creio que a partir dessa visão global conseguimos um resultado bom e homogêneo* (VIANNA in MICHALSKI, 02/08/1970: 12).

Para o cenógrafo Marcos Flaksman, que visualizou a encenação como um espetáculo de "som e imagem", a integração dos sistemas cênicos foi traduzida pela concepção de um "cenário-musical" capaz de emitir sons, como um instrumento de música. Já o compositor Sidney Miller, conceituou o espetáculo como um grande *playground*[161], um território cercado de grades em que se circulava livremente, mas cuja prisão estaria do lado de fora (MILLER in MICHALSKI, 02/08/1970: 12).

---

[161] *Playground* - Nota-se que esta expressão estrangeira adotada pela língua portuguesa que se refere ao local destinado à recreação infantil pode ainda ser interpretada como um território livre para o jogo dramático.

Flaksman materializou este *playground* adulto por meio de estruturas e andaimes de metal, com os quais o elenco interagia, funcionando como suporte para seus movimentos, como recordou Michel Robim[162], que interpretou o Gato de Neandhertal: "de fato o meu personagem subia por aquilo, ficava pendurado, escorregava enrolado, descia de cabeça para baixo, brincando" (ROBIM, 2005).

Todavia, esse "cenário-suporte" transferia para o elenco, composto por vinte e quatro atores e cinco músicos, sua própria função significante. Os atores em movimento formavam uma espécie de "cenário-móvel", uma "massa" mais densa do que todo o material cenográfico, constituindo o "verdadeiro cenário do espetáculo" (FLAKSMAN in MICHALSKI, 02/08/1970: 12).

Essa massa humana deveria responder a uma demanda textual, em que a dança ocupava papel de destaque. As rubricas que permeiam o texto indicam, entre outras, cenas de samba de breque, de tango, de rumbeiras, de cordão de bailarinos, de bumba-meu-boi, de carnaval e até uma aula de balé. O que evidencia o papel relevante que o trabalho corporal, notadamente a dança, exerceu para esta escrita cênica.

Quando a palavra é o próprio corpo

> *1, 2, Alice, estique o joelho... contraia esta nádega... alongue esta coluna... E Alice começou a nascer... Sempre sem esticar o joelho, sempre de nádega relaxada, e sem nunca alongar a coluna [...] Por mais que eu quisesse ordenar um pouco as coisas era impossível. Era toda uma nova concepção de coisas... Até que um dia a resposta veio da própria Alice [...] E Alice me provou que era possível andar sem esticar tanto o joelho, sem contrair a nádega e que a coluna não precisava ser tão alongada... Alice criou uma nova expressão corporal e tornou o nosso próprio ato de viver em ato de Alice [...]* (VIANNA, Alice no País Divino-Maravilhoso, Programa em revista, 1970: 21).

---

[162] Michel Robim – Ator, dançarino e terapeuta. Participou do grupo Teatro do Movimento, dirigido por Angel Vianna e Klauss Vianna. Foi um dos fundadores do grupo de dança Coringa, no Rio de Janeiro. (ROBIM, 2005).

Klauss Vianna declarou que o seu diálogo com a direção configurou-se num entrosamento que partiu do "ponto-zero", sem "idéias pré-concebidas" (VIANNA in MICHALSKI, 02/08/1970: 12). Paulo Afonso Grisolli, que já havia utilizado a dança em larga escala em 1966, na montagem de *Onde canta o sabiá*, com assistência da coreógrafa Sandra Dieken, definiu que o principal instrumento de *Alice no País Divino-Maravilhoso* era justamente o "corpo-humano". Grisolli buscou na encenação a manifestação de um "som inteiro" (GRISOLLI in BEATRIZ, 08/06/1970: 4), em que o som e o movimento formavam um "corpo único", uma investigação que seria retomada no ano seguinte, durante o curso "Corpo, Som, Palavra", com Grisolli, Klauss e Miller no MAM/RJ. Como testemunhou Michel Robim, que vivenciou neste curso uma continuação da experiência de *Alice*:

> *Me lembro do Sidney Miller e do Klauss propondo, que corporalmente, se pudesse expressar uma seqüência sonora, e o que seria o óbvio, o não óbvio e o criativo dentro disso. Isso demonstra claramente a idéia de que é integrado, o som com o movimento. E me lembro como era essa questão da palavra. O Grisolli usava muito a questão da palavra mesmo, a palavra solta. Por exemplo: "catapum", como é que você vive essa palavra? Era super integrado com o corpo, pegava as palavras e brincava com elas (ROBIM, 2005).*

Ao contrário dos musicais norte-americanos, em que a dança e a música costuravam as cenas, evitando-se a redução a um denominador comum (PAVIS, 1999: 392), *Alice no País Divino-Maravilhoso* buscou apresentá-las como ação dramática, equiparando suas funções significantes. Nesse sentido, "a consciência aguda do corpo do ator" proposta por Klauss, foi de extrema importância, como declarou a atriz Maria Thereza Medina: "para saber a movimentação de cada músculo" e "usar todos eles na criação" (MEDINA in BEATRIZ, 08/06/1970: 4); o que conferiu à atriz uma expressão corporal sem falhas, conforme análise crítica de Yan Michalski (20/08/1970: 2). A pesquisa de expressão corporal de Klauss Vianna recebeu, ainda, elogios de Michalski referentes a seus "momentos de expressiva beleza visual" tendo, contudo, sofrido com o espaço exíguo do palco do Teatro Casa Grande.

Paulo Afonso Grisolli reconheceu no trabalho de Klauss Vianna uma cumplicidade entre a direção e a coreografia, na qual os limites entre os sistemas cênicos foram facilmente transpostos, transformando a *mise en scène* de *Alice no País Divino-Maravilhoso* num "gesto coletivo" em que a "dinâmica corporal" de Klauss Vianna ofereceu subsídios para sua "ordenação gestual" (GRISOLLI, Programa em revista, 1970). O que configurou a montagem, segundo Michalski (19/08/1970), como "uma proposição importante e renovadora", no cenário dos musicais brasileiros.

2.3 - *POR MARES NUNCA DE ANTES NAVEGADOS* – UM CORO SINGULAR

A parceria entre Klauss Vianna e Paulo Afonso Grisolli se manteve, portanto, de 1971 a 1972, durante o curso "Corpo, Som, Palavra", no MAM; retornando à cena, na montagem de *Por Mares Nunca de Antes Navegados*, em 1972. Um espetáculo comemorativo do quarto centenário da edição de "Os Lusíadas" (1572), de Luís Vaz de Camões, cujo roteiro foi escrito pela dupla Paulo Afonso Grisolli e Tite de Lemos.

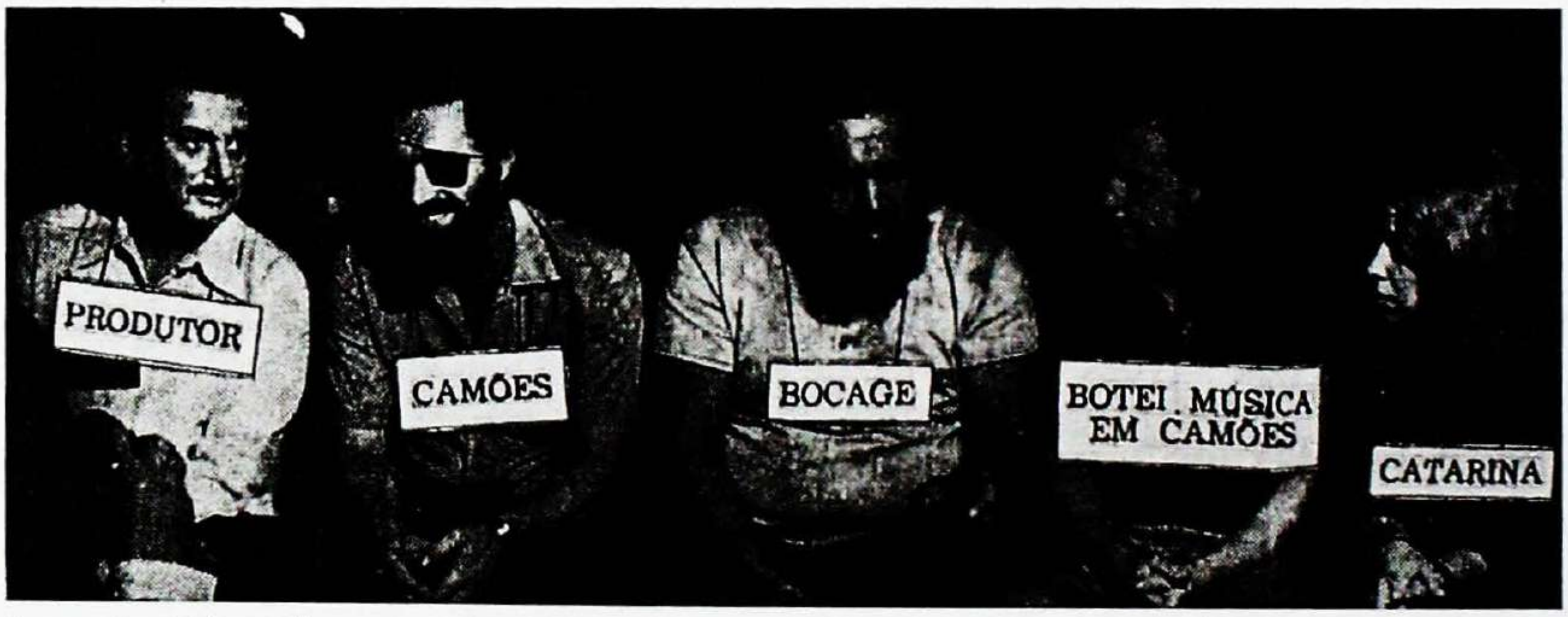


Figura 2 – Fábio Sabag (Caminha), Paulo César Peréio (Camões), Carlos Imperial (Bocage), Sidney Miller (Música) e Regina Vianna (Catharina)

A encenação, dirigida por Grisolli, com assistência de Aldomar Conrado, recebeu a direção musical de Sidney Miller, a iluminação de Gianni Ratto e o cenário - um tablado, que oscilava como uma gangorra - e os figurinos de Joel de Carvalho (Prêmio Molière). Do elenco, participaram, entre outros, Paulo César Peréio, que interpretou um irreverente Camões, Regina Vianna, Fábio Sabag, Jorge Chaia e Carlos Imperial. O espetáculo apresentou ainda um coro de onze componentes, para o qual a "dinâmica corporal" de Klauss Vianna foi de extrema relevância.

Por Mares Nunca de Antes Navegados estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 31 de maio de 1972 e fez, em seguida, uma pequena temporada no Teatro Municipal de Niterói, além de apresentações em praças públicas e uma breve excursão ao Teatro Carlos Gomes, em Vitória, no Espírito Santo.

O roteiro do espetáculo, uma colagem de textos, foi selecionado de documentos históricos, fragmentos da obra de Camões e da peça *Tu, só tu, puro amor*, de Machado de Assis, buscando desmistificar a figura de poeta, que foi apresentado como: "Um Camões que fala, que anda, que brinca como um integrante do nosso universo brasileiro, latino-americano" (SENNA, 04/06/1972). Sem pretensões fidedignas de reconstituir a biografia de Camões, Grisolli declarou no programa (1972), que construiu a estrutura dramática do espetáculo valendo-se do "conflito verbal" que permeia a obra do poeta do "contentamento descontente".

Para imprimir um toque de modernidade à trilha sonora, Sidney Miller compôs uma "ópera-rock" sobre os fragmentos dos "Lusíadas", entoados por Camões e pelo coro, que representava elementos, tais como: um "mar cênico", as "musas" e o "ballet de Adamastor" – o gigante que promovia tempestades contra aqueles que dobrassem o Cabo da Boa Esperança em direção ao Oceano Índico. Este coro, formado basicamente por atores leigos em dança, contou com a participação da bailarina Sônia Magalhães, que trabalhara com Klauss Vianna na *Ópera de Três Vinténs*, em 1967, e pôde vivenciar desta vez, um novo processo.

Figura 3 – Elenco e equipe no cenário de *Por Mares Nunca de Antes Navegados*

Diferente da *Ópera*, em que a presença de bailarinas, incluindo-se Angel Vianna, viabilizava a utilização de uma nomenclatura comum à dança, em *Por Mares Nunca de Antes Navegados*, Klauss teria trabalhado basicamente sobre a condução de ações, preservando a "loucura de cada um". Um trabalho corporal, em que o coreógrafo se aproximava da figura do "diretor de cena"[163], marcando os movimentos a partir da improvisação dos atores, sem imposição de um modelo externo:

> *O Klauss não era assim de mostrar, era completamente diferente. Ele interagia com a gente, ele sempre foi assim [...], até na própria Ópera, você não sabe se você está esquentando ou se já está ensaiando. Porque ele conduz a coisa de tal maneira, que quando você vê já está no ensaio. Começou esquentando, e nisso, a coisa vai se encaminhando que você não sabe o quê é uma coisa, o quê é outra.* (MAGALHÃES, 2007).

A fusão do preparador corporal, responsável pelo aquecimento preliminar dos atores, com o diretor de cena, que efetua a marcação dos movimentos, caracterizou o trabalho de Klauss Vianna nesta montagem, em que o coreógrafo assinou novamente a "dinâmica corporal". Mas a parceria com o diretor Grisolli seria retomada na *Nau Catarineta*, primeira peça teatral em que Klauss Vianna foi reconhecido como "co-diretor", inaugurando mais uma função cênica no teatro carioca – o "diretor de corpo/espaço".

2.4 – A "direção do corpo/espaço" na *Nau Catarineta*

O diálogo entre Klauss Vianna e Paulo Afonso Grisolli se intensificou na encenação do auto do folclore nordestino *Nau Catarineta*, em 1976. Nesta montagem, que contou com a participação de cinco atores-músicos, Grisolli e Klauss dividiram a direção, criando-se o termo "direção corpo/espaço" para designar o trabalho de Klauss. O espetáculo ganhou ambientação cênica de Luiz Carlos Ripper, outro parceiro constante de Klauss e Grisolli nos trabalhos experimentais que marcaram os anos setenta, no teatro carioca.

---

[163] "Diretor de cena" – O termo citado por MAGALHÃES (2007) remete ao antigo "ensaiador" do teatro brasileiro, que antes do advento do encenador (séc. XIX e início do XX) era o encarregado da marcação dos papéis e da cena, incluindo-se a arrumação dos móveis e objetos de cena. (GUINSBURG et al, 2006: 127-8).

O projeto fora iniciado por Fernando Lébeis, em 1961, quando o músico travou contato com o auto da *Nau Catarineta*, recolhido por Mário de Andrade, do folclore da Paraíba, encenando-o num espetáculo solo no Teatro de Arena, em São Paulo. Em 1965, a convite da sala Cecília Meireles, Fernando Lébeis montou uma segunda versão, um oratório para voz e violão, roteirizado por Hermínio Bello de Carvalho, com o ator Roberto de Cleto. O passo seguinte seria o acréscimo de quatro músicos, que resultou no grupo de 1976, com: Cecília Conde, Fernando Lébeis, Caíque Botkay, David Tygel e Lourenço Baeta, que incrementaram a pesquisa sonora.

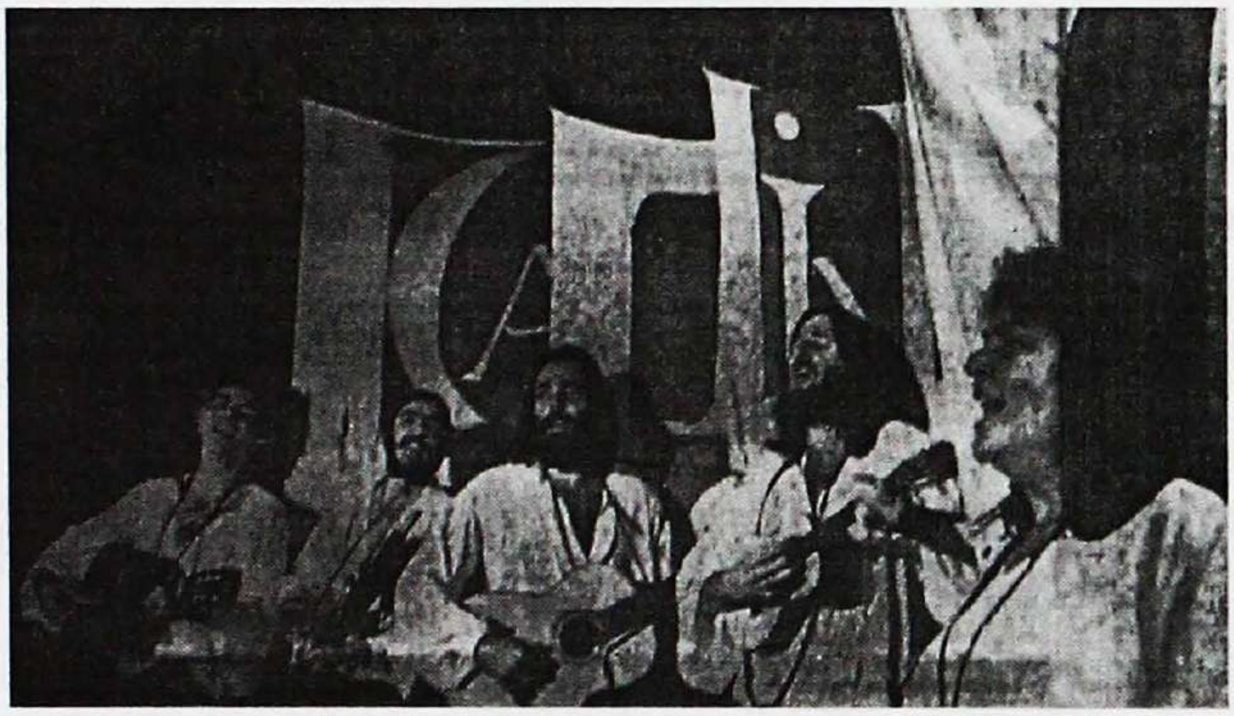


Figura 4 – Fernando Lébeis, Lourenço Baeta, Caíque Botkay, David Tygel e Cecília Conde

O auto do navio-fantasma, carregado de maus presságios, recebeu um tratamento dinâmico do autor Paulo Afonso Grisolli. A história da *Nau Catarineta*, na versão apresentada pelo grupo, contava a saga da nau Santo Antônio, que levaria nobres portugueses de volta a Portugal, em 1556. Mas, o formato redondo em que foi construída para navegar com rapidez, valeu-lhe a alcunha de nau Catarineta, uma referência à Catarina de Médicis (1519-1589).

A bordo, além de riquezas, levavam uma mulher, presságio de mau agouro para a embarcação, que zarpou numa sexta-feira 13 de agosto. Marcada pela fatalidade, a barca sofreu rombo no casco, pilhagem de piratas e tempestade em alto-mar. Porém, misteriosamente, não parou de navegar, dando início a sua trágica sina de barca-assombração. A nau Catarineta deixou um sobrevivente, o poeta Bento Teixeira Pinto, o único que teria aceito um pacto com o demônio, trocando a salvação de seu corpo pela danação de sua alma e que, dez anos passada a tragédia, publicou sua história em Lisboa.

Nau Catarineta – um espetáculo de "retaguarda"

> *"Onde há uma vanguarda, geralmente também encontramos uma retaguarda"* (GREENBERG, 1996:28).

Paulo Afonso Grisolli definiu a *Nau Catarineta* como um espetáculo de "retaguarda", destacando sua simplicidade e o "ser humano"[164] como motes principais. Para Caíque Botkay[165] (2004), esta definição de retaguarda teria sido uma resposta de Grisolli à "militância obrigatória", imposta tanto pelas manifestações de vanguarda, quanto pelo teatro engajado da época.

Com base na relação "anímica" (GRISOLLI in MARINHO, 14/07/1976) dos músicos/cantores com os seus instrumentos, que iam desde as cordas tradicionais até a percussão mais experimental, a encenação rompeu a fronteira entre a música e a atuação, abolindo os personagens, substituídos por "cantores/narradores". Buscou-se, para isso, dar uma "dimensão nova à palavra"[166], trabalhando sobre a sua desintegração e explorando seu potencial sonoro representado por um "caleidoscópio" de movimentos de "expressiva beleza plástica" (MICHALSKI, 24/07/1976).

---

[164] "Dia 3, 'A Barca do Povo' ancora na fonte da saudade". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26/06/1975.

[165] Caíque Botkay (1951). Diretor musical e compositor. Formado em musicoterapia pelo Conservatório Nacional de Música (1975), onde foi discípulo de Cecília Conde e Klauss Vianna. Iniciou sua trajetória em 1974, na montagem de *História de Lenços e Ventos*, de Ilo Krugli, no Teatro Ventoforte. Desenvolveu significativa pesquisa musical para o teatro, colaborando, entre outros, com os Grupos Navegando; o Pessoal do Cabaré; e o Bloco da Palhoça.

[166] "'Nau Catarineta' no Fonte da saudade". *Última Hora*. Rio de Janeiro, 24/06/1976.

Caíque Botkay reconheceu a função significativa da movimentação no espetáculo, para a qual Klauss Vianna imprimiu uma unidade. "Ele dava uma unidade que você não reconhecia como dança, mas era, porque aquele espetáculo pedia isso. Ele não tinha uma fórmula, aquela estética que vai dar certo, tinha o quê é a estética desse espetáculo" (BOTKAY, 2004). Klauss Vianna identificou nessa co-direção um método de trabalho colaborativo, resultado da cumplicidade com o diretor Paulo Afonso Grisolli:

> *Eu colaboro com Grisolli desde "Alice no país divino maravilhoso" (1970). Então a gente tem um método de trabalho que não sei onde termina o dele, onde começa o meu. E isso que é bacana no espetáculo: não se sente a influência marcada ou a mão de um ou de outro. Por exemplo, quando ele marcava a cena num dia, no dia seguinte eu ia trabalhá-la em termos de comunicação de corpo, som e espaço. Ele trabalhava em torno da relação gravitaria/espacial e do "eu" com a personagem, as emoções de cada um dentro de cada cena. Daí também ia surgindo um espetáculo composto por eles, uma mistura que foi fluindo* (VIANNA in MARINHO, 14/07/1976).

Sobre esse processo colaborativo, Caíque Botkay (2004) acrescentou que Grisolli e Klauss funcionavam, respectivamente, numa dinâmica *yang-yin*, em que Grisolli era "pró-ativo" e mais "ruidoso", ao passo que Klauss "fazia pouco barulho", mas às vezes parava o ensaio e falava algo que mudava tudo. O espetáculo era cenograficamente construído e desconstruído pelo elenco, que compunha diferentes desenhos, utilizando-se de caixotes como apoio para se sentar no chão, ficar em pé, agachado, ou de joelhos. De igual modo, a manipulação de panos azuis insinuava formas diversas, como "velas da nau" e "pássaros fantásticos" (MICHALSKI, 24/07/1976).

Klauss Vianna reconheceu o estado de pesquisa que caracterizava seu trabalho corporal no teatro brasileiro, quando declarou que a cada espetáculo sua abordagem também se modificava. Para a *Nau Catarineta*, a "direção corpo/espaço" permitiu aos músicos construir a narração dramática a partir do próprio corpo:

> *A gente está sempre mudando, cada peça é um trabalho, cada movimentação é diferente, agora estou muito interessado em trabalhar o "eu" de cada um e depois o que eles sentem com relação à peça. [...] Por exemplo, um dia a gente trabalhou a parte separada da cabeça. Fiz então um relaxamento da cabeça – dizia as suas partes, a relação olho – boca – nariz – orelha até eles encontrarem um centro. Depois fazia eles me contarem uma história de uma cabeça: depois de duas cabeças, depois de três cabeças...* ***Eles viviam a história corporalmente, fisicamente [...] e a gente aproveitava na peça.*** *Como resultado conseguimos essa coisa da naturalidade, a não cenografia, o não gesto estudado, mas que realmente vem de dentro para fora, numa pesquisa muito interessante (VIANNA in MARINHO, 14/07/1976 - negrito meu).*

A "direção corpo/espaço", conduzida por Klauss Vianna, operava diretamente sobre a *mise en scène*, o que a diferenciou da "preparação corporal", em que o coreógrafo se limitava ao aquecimento dos atores, sem intervir nas marcações de cena. Uma função que adquiriu autonomia no sistema cênico carioca e foi analisada pela crítica da época, que destacou o *know how* de Klauss Vianna, definindo-o como um "mestre na arte de preencher significativamente espaços através de recursos de dinâmica corporal" (MICHALSKI, 24/07/1976).

A parceria entre Klauss e Grisolli perdurou ao longo da década de setenta, ultrapassando as montagens teatrais em que trabalharam juntos. Na época, secretário de cultura, Paulo Afonso Grisolli desdobrou o "passe" de Klauss Vianna, em âmbito institucional, designando-o como diretor da Escola de Teatro Martins Pena (1976-1978). Durante sua gestão, Klauss Vianna colocou em prática um projeto experimental de "escola aberta", idealizado por Grisolli, que transformou a escola num "laboratório de cursos livres".

Em seguida, Klauss dirigiu o INEARTE – o instituto que reunia todas as escolas estaduais de arte do Rio de Janeiro, incluindo-se a Martins Pena. Nesta nova gestão (1978-1980), Klauss implantou um projeto de "pólos artísticos" (MANSINHO, 1990: 37-8), para responder à carência da região fluminense, com os professores vinculados às escolas estaduais. Grisolli seria ainda uma peça-chave na fundação do novo grupo de dança dos Vianna, o Teatro do Movimento (1975-1980). Entrementes, Klauss Vianna voltaria a participar, em 1977, de dois projetos de teatro com o diretor Grisolli – *O Exercício* e *Não me maltrate, Robinson*.

2.5 - *NÃO ME MALTRATE, ROBINSON* – ÚLTIMA PARCERIA

> *Para Cecília Conde, tantas vezes alma mater das minhas invenções/ Para Klauss Vianna, irmão de fé, companheiro de viagem/ Para Mário, meu filho, que juntou as folhas deste escrito no dia em que o vento o ousou espalhar/ Acho que foi, sobretudo, por empenho deles que empreendi esta aventura de Robinson. Klauss: este é o seu exemplar exclusivo. Com o redobro da dedicatória* (GRISOLLI, 1973/4: 1).

Paulo Afonso Grisolli recebeu, pela última vez, a colaboração de Klauss Vianna na montagem de *Não me maltrate, Robinson*, em 1977. Parte da "Trilogia do Avatar" (1975) concebida por Grisolli, que agrupava ainda as peças *Avatar* e *O Temente Senhor Jó*; *Não me maltrate, Robinson* tratava do mito do bom selvagem, propondo uma releitura de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe.

Não me maltrate, Robinson foi produzida pelos atores Armando Queiroz e Eduardo Tornaghi, que interpretaram, respectivamente, os personagens Robinson e Sexta-Feira. O espetáculo inaugurou no Rio de Janeiro o Teatro do SESC Tijuca, em 1977, e foi remontado com o mesmo elenco em São Paulo, no Teatro do Bexiga, em 1980. Nesta remontagem, que se configurou numa nova versão, o trabalho de corpo foi assinado pelo coreógrafo J.C. Violla[167].

---

[167] J. C. Violla. Coreógrafo, bailarino e professor. Discípulo de Maria Duschenes, em São Paulo. Desenvolveu parceria com diretores como Naum Alves de Souza, entre outros. Nos anos oitenta, remontou a coreografia *Valsa para Vinte Veias* (1982), no Balé da Cidade de São Paulo, sob gestão de Klauss Vianna.

Para representar a luta pelo poder, no confronto entre civilizações opostas, Grisolli criou uma língua fictícia para Sexta-Feira, a "Dirameamic", cujo enxuto glossário, vinha impresso no programa da peça. Robinson, em contraponto, foi construído sobre a prolixidade verborrágica com extensas falas, lançadas como uma arma opressiva.

No combate entre a fala do civilizado e o silêncio do selvagem, os corpos dos atores ocuparam lugar de destaque na encenação, em que a "vivacidade" e a "sensibilidade" de Sexta-Feira contrastavam com o corpo "pesado" e "semimorto" de Robinson, evidenciando-se o conflito "razão-emoção", *leitmotiv* da peça (PACHECO, 17/08/1977: 34).

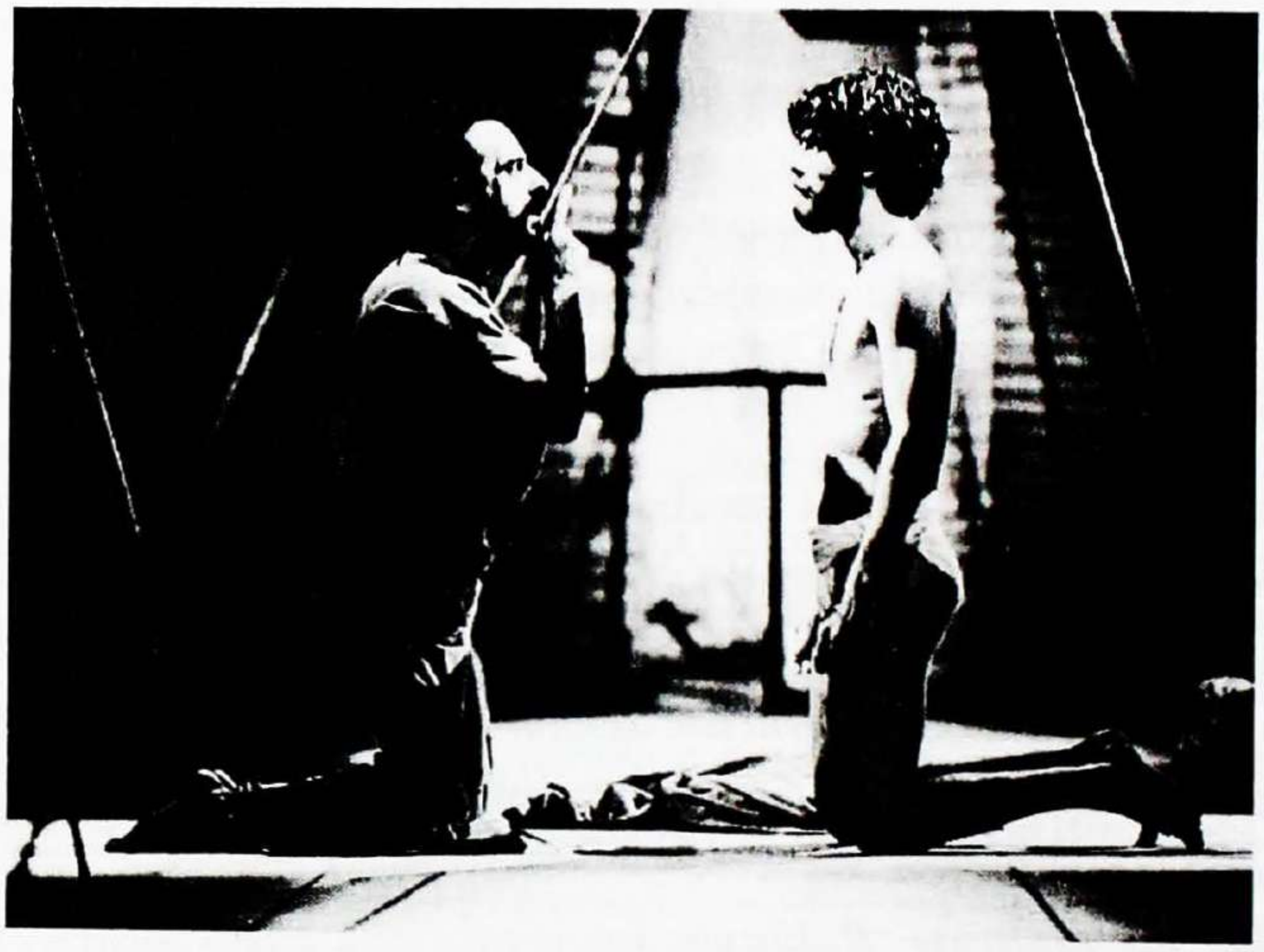


Figura 5 – Armando Queiroz (Robinson) e Eduardo Tornaghi (Sexta-feira)

Klauss Vianna voltou a assinar a "dinâmica corporal" nesta montagem, uma vez que o diretor Grisolli tinha uma concepção própria para a *mise en scène*, que dispensou a co-autoria dos parceiros habituais, inclusive do cenógrafo Luiz Carlos Ripper, substituído por Vicente Nolasco, que construiu uma cruz unindo o palco e a platéia para representar a "civilização repressora" de Robinson (GRISOLLI, 27/10/1977).

A intervenção de Klauss Vianna foi, neste caso, mais pontual, com ensaios separados, em que o coreógrafo preparava os atores, disponibilizando-os fisicamente para os conteúdos temáticos da peça, conforme depoimento de Eduardo Tornaghi (2005): "o Grisolli pedia a ele para trabalhar determinados conteúdos. Olha, quero trabalhar a agressividade, e o Klauss vinha e brincava com isso, ele preparava a gente para aquele estado de espírito, para aquele tipo de movimento".

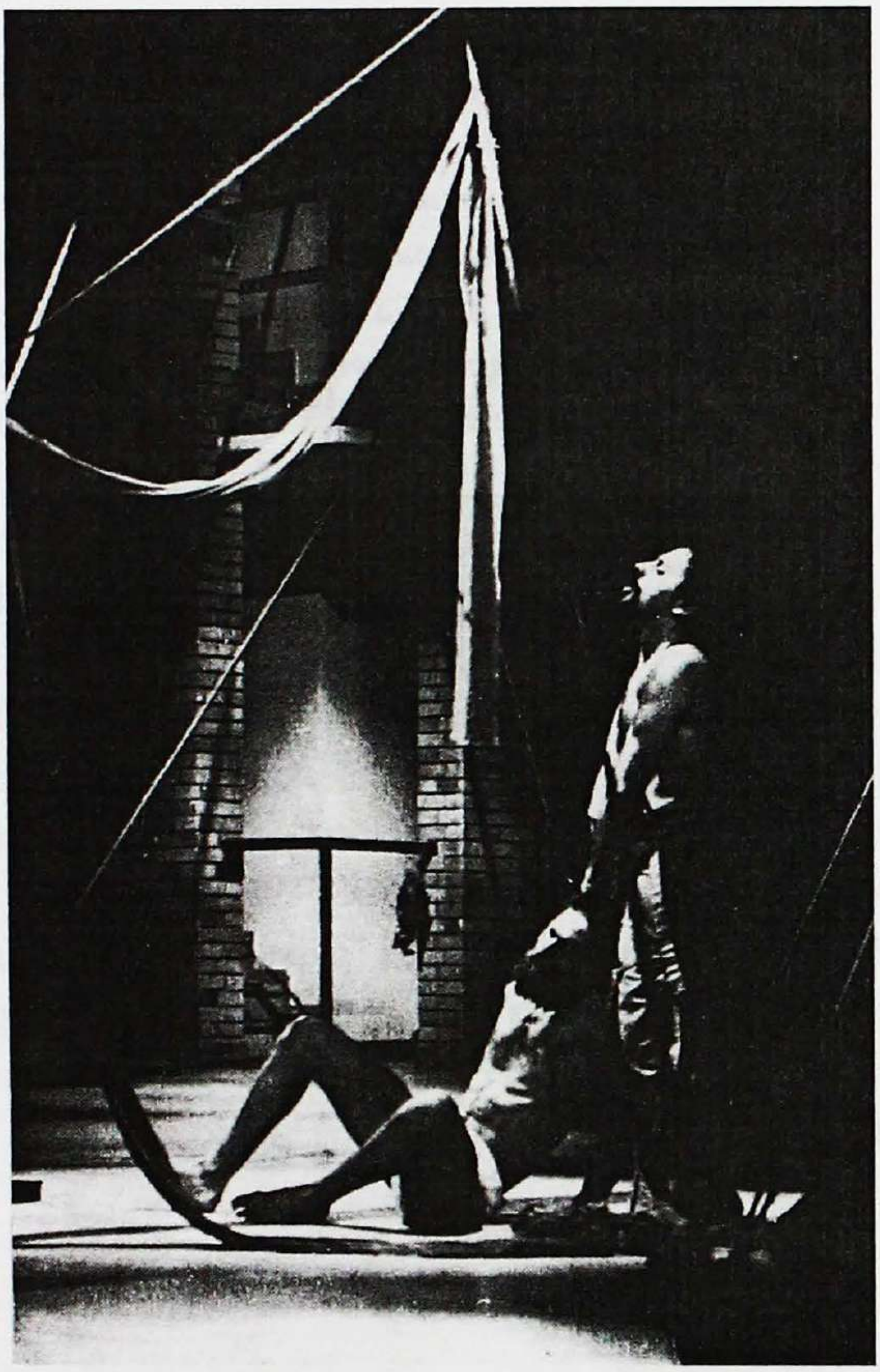


Figura 6 - Eduardo Tornaghi (Sexta-feira) e Armando Queiroz (Robinson)

Para Eduardo Tornaghi (2005), os ensaios com Klauss eram sempre "uma surpresa", em que o único procedimento recorrente era o trabalho de relaxamento no chão. Em seguida, Klauss conduzia as improvisações "temáticas" com base no trabalho corporal: "'Hoje vamos aquecer a ponta do pé'. E isso já te induzia para uma maneira de andar, de mexer".

O trabalho de dinâmica corporal propôs um jogo de corpo para os atores, em que a agilidade de Eduardo Tornaghi lhe possibilitou fazer ações, até então impensáveis, como "subir na parede", ou passar despercebido pelo público:

> *O espetáculo começava, eu estava na entrada da platéia, sentado, encostado na porta, de perna aberta, e abria o outro lado da porta, minhas pernas estavam abertas, as pessoas tinham que passar por cima de mim. E passavam por cima de mim, sentavam e quando eu aparecia de lá as pessoas diziam: De onde é que ele veio? Depois vinham me perguntar no final: De onde é que você apareceu? Tinha um alçapão?* (TORNAGHI, 2005).

Quanto a Armando Queiroz, seu objetivo maior concernia à manutenção da "energia física", necessária à hercúlea tarefa de dominar seu "monumental volume de texto". No entanto, a despeito do que considerou como "problemas de prolixidade e síntese" da escrita textual, Yan Michalski declarou que o diretor Grisolli havia reencontrado a "inspiração simbólica e plástica de seus melhores trabalhos", ressaltando a marcação de um "belo vôo final" (MICHALSKI, 16/08/1977).

Paulo Afonso Grisolli, tal qual um "passador", pôde ainda testemunhar a passagem do amigo Klauss Vianna de "preparador corporal" à "diretor" na peça *O Exercício*, em 1977; uma montagem que encerrou com maestria a parceria desta dupla na cena teatral carioca.

CAPÍTULO III

Duas montagens para um "novo" diretor. *O Exercício* & *Conversa entre Mulheres*

3.1 - *CONVERSA ENTRE MULHERES* – "NO LIMITE DO ATOR"

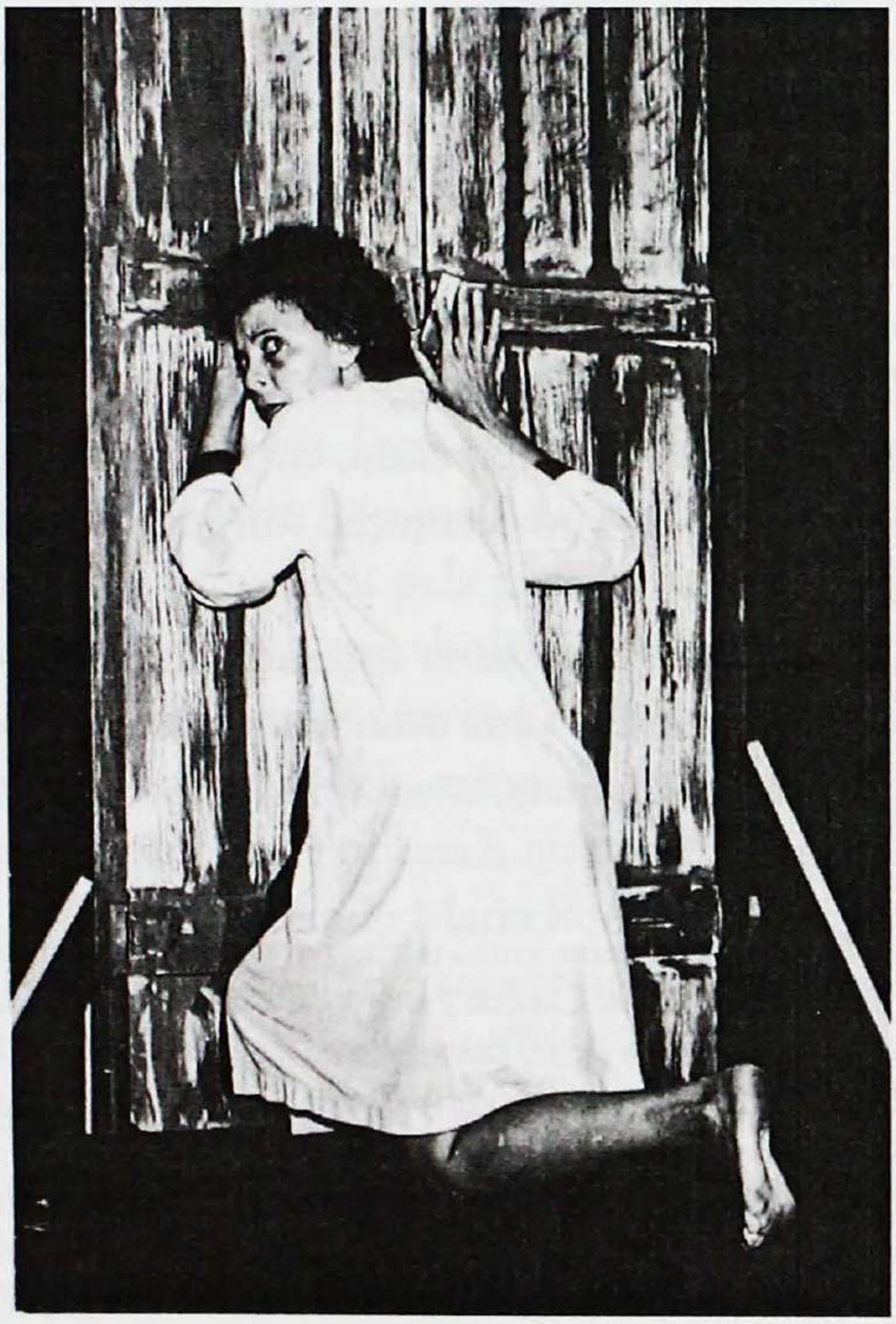


Figura 1 – Maria Pompeu

Klauss Vianna assinou a direção em duas montagens teatrais: *O Exercício*, de Lewis John Carlino, com Marília Pêra e Gracindo Júnior, em 1977, e *Conversa entre mulheres*, de Carlos Alberto Ratton, um monólogo com a atriz Maria Pompeu, em 1978. Duas peças em que o foco central recaiu sobre o trabalho do ator, constituindo-se, por isso, num terreno fértil para o exercício do intérprete.

A montagem de *Conversa entre mulheres* fazia parte do projeto "Teatro de Mutirão", idealizado pela atriz Maria Pompeu[168], que buscava divulgar a dramaturgia brasileira a preços populares, levando três peças curtas em sessões contínuas no Teatro Nacional de Comédia. Todavia, das três montagens inicialmente cotadas para o programa: o *Belo Burguês*, de Pedro Porfírio; *Fero-Cidade*, de Ricardo Meireles e o *Romance de dois soldados de Herodes*, de Osman Lins, apenas as duas últimas poderiam estrear, já que a primeira foi proibida pela censura, no dia da estréia.

Outro imprevisto, foi a saída do diretor de o *Romance de dois soldados de Herodes*, Nélson Xavier, quatro semanas antes da estréia, convidado para participar do Festival de Cinema de Berlim. Para substituir a peça de Osman Lins, a atriz escolheu o monólogo *Conversa entre mulheres*, do mineiro Carlos Alberto Ratton[169], seguindo uma indicação de Cecil Thiré.

A nova equipe técnica contou com a direção de Klauss Vianna, que havia dirigido Marília Pêra e Gracindo Jr. com sucesso no ano anterior, na montagem *cult O Exercício*. Participaram, entre outros, desta montagem: Caíque Botkay, que assinou a ambientação sonora e Sérgio da Silveira, na ambientação cênica.

A peça *Conversa entre mulheres* apresenta uma bibliotecária anônima e mãe desquitada, que tem uma aventura com um rapaz de dezessete anos, sofrendo, em conseqüência, severa punição. Segue o "drama cerebral" (PAVIS, 1999: 247), em que o autor não define se os fatos aconteceram realmente, ou são projeções do imaginário da personagem, o que amplia o sentido da repressão, *leitmotiv* da peça.

---

[168] Maria Pompeu (1936) se formou como atriz, na década de cinqüenta, no Teatro do Estudante, o "Teatro Duse", hoje, Casa de Paschoal Carlos Magno, RJ, aperfeiçoando-se no estrangeiro. No final da década de 60 foi assistente de Raquel Levi, e lecionou "expressão corporal" na década de 70. Freqüentou cursos livres com Klauss e Angel Vianna. Atuou no teatro, televisão e cinema. (POMPEU, 2005).

[169] Carlos Alberto Ratton (1947) roteirista e dramaturgo. Autor entre outras peças de *Dorotéia Vai à Guerra*, encenada em 1972 por Paulo José, com Ítalo Rossi, no Rio de Janeiro. No cinema, foi premiado, entre outros, pelos roteiros de *Amor & Cia* (1998) e *Tigipó - Uma Questão de Amor e Honra* (1986).

Segundo Caíque Botkay (2004), que recebeu do diretor carta-branca para criar a ambientação sonora e pôde testemunhar o andamento dos ensaios, Klauss Vianna buscava trabalhar sobre os limites do ator. Para Maria Pompeu, o desafio maior, além da luta contra o exíguo tempo dos ensaios foi o confronto com seu primeiro monólogo, um gênero, até então, atribuído aos grandes atores, nos quais a atriz condenava a exibição histriônica: "Geralmente o monólogo serve como pretexto para exibir o ator; este seu lado negativo. Mas como o texto é muito forte, acho que ninguém vai poder pensar isto de mim" ("Conversa Entre Mulheres", *Última Hora*, 25/03/1978: 10).

O espetáculo estreou em março de 1978 e recebeu críticas bastante controversas, em que o texto de Ratton foi o mais questionado. Para Tania Pacheco (26/03/1978), o autor teria se perdido nos "labirintos da metáfora", dos "símbolos" e das "angústias existenciais", um problema que não fora superado nem pela equipe técnica, nem tampouco pela entrega da atriz Maria Pompeu, que mostrou "acreditar inteiramente no papel".

Ainda que tenha reconhecido as "boas intenções" do texto, que denunciava "as mais diversas formas de repressão", Flávio Marinho (24/03/1978) considerou sua forma "enfadonha", mesmo diante dos "louváveis esforços" de Maria Pompeu. Armindo Blanco (28/03/1978) credenciou a irritação, provocada pela peça, ao efeito de distanciamento suscitado pelo drama cerebral, que abolia a fronteira entre o real e o imaginário: "Nós não vemos o que acontece à personagem, somos convidados a ver as coisas através dos seus olhos míopes".

A montagem cumpriu temporada no projeto Mutirão, que foi levado, em seguida, à Goiânia, quando Maria Pompeu pôde estrear uma nova peça de Pedro Porfírio, *A Burguesa Isaura*, substituindo *O Belo Burguês*, que fora censurada. *Conversa entre mulheres* serviu, portanto, como um exercício para trabalhar a "fobia" (O POPULAR. Goiânia, 18/05/1978: 13) que a atriz sentia por monólogos retomados, hoje em dia, na modalidade de contadora de histórias:

> *Hoje eu sou contadora de histórias, tenho duas horas e meia de textos decorados, textos literários para dizer a qualquer momento. No último espetáculo que eu fiz, o público escolhia na hora o que queria que eu dissesse, e desandava a interpretar o texto, duas horas e meia. Então, por isso que eu devo ter tido a facilidade de decorar essa peça em três semanas* (POMPEU, 2005).

Um limite da atriz que pôde ser confrontado neste exercício de interpretação, conforme analisado por Armindo Blanco (28/03/1978): "Maria Pompeu, além de mulher corajosa, é uma atriz capaz de superar, à custa de muita aplicação e indiscutível ética profissional, todas as possíveis deficiências vocais e corporais que lhe apontaram".

3.2 - *O EXERCÍCIO* DO DIRETOR KLAUSS VIANNA

O Exercício, de Lewis John Carlino, estreou no Teatro Glória em 25 de março de 1977. Traduzido por Roberto de Cleto, contou com cenografia e figurino de José de Anchieta, iluminação de Paulo Afonso Grisolli e música de Cecília Conde. Permaneceu aproximadamente um ano em cartaz no Rio de Janeiro, numa bem-sucedida temporada, viajando em seguida por algumas cidades do interior. Recebeu inúmeros prêmios, como o Mambembe, de melhor atriz e a indicação para a melhor direção. O texto já havia sido montado com sucesso em 1969, por Glauce Rocha e Rubens de Falco, sob a direção de B. de Paiva, no teatro Gláucio Gill, no Rio de Janeiro, além de ser utilizado em várias montagens, por escolas de teatro. Foi escrito para servir como laboratório no *Actor's Studio*[170], "devido à sua estrutura não-convencional, que permite aos intérpretes improvisar livremente, recriando sua própria vivência e erradicando bloqueios e repressões" (BLANCO, 06/09/1977).

O projeto foi iniciado por Gracindo Jr., que acabara de dirigir *A longa noite de cristal*, de Vianinha, e desejava trabalhar novamente como ator, contracenando com a amiga Marília Pêra. A primeira peça escolhida foi *Liberdade liberdade*, de Millôr Fernandes, que esbarrou no problema da censura, ainda forte na década de 70, em pleno regime militar. Marília e Gracindo buscavam uma peça que viabilizasse uma revisão de suas trajetórias profissionais. De tanto falarem sobre um texto que lhes possibilitassem fazer exercícios de ator, experimentando e questionando a arte de representar, lembraram-se do *Exercício*, que acabou servindo perfeitamente aos anseios da dupla.

---

[170] *New York Actor's Studio* - Escola fundada em 1947. Dirigida por Lee Strasberg (1901–1982), notabilizou-se por formar atores pelo *The Method Acting*, uma versão norte americana do sistema criado por Stanislavski, formando entre outros: James Dean, Marlon Brando, Robert de Niro, Jack Nicholson e Dustin Hoffman.

O texto como pretexto – um exercício para os atores

A peça em dois atos se desenrola no palco de um teatro, durante as duas horas que precedem a chegada do diretor para o ensaio de um espetáculo que dois atores - identificados no texto apenas como "o ator" e "a atriz" – irão, em breve, estrear. Eles se reencontram, depois de um longo período separados, para repassar algumas cenas. Percebe-se que haviam sido amantes no passado e que ela é mais emotiva do que ele, que tenta, a todo custo, controlar suas emoções. Paralelo à diferença de personalidades, defendem posicionamentos diversos frente à arte de atuar. Enquanto o ator define o teatro como o espaço da representação por excelência, em que se deve jogar usando a máscara, a atriz vê o palco como local para extravasar os verdadeiros sentimentos, possibilitando ao artista se descobrir. Começam, então, a improvisar os personagens e as cenas da peça e interpretam um parto, que remete ao aborto que ela fizera do filho dele, há dois anos. Seguem-se vários exercícios de improvisação sobre fatos reais e fictícios, revelando aos poucos o caráter de cada um. São abordados, entre outros, jogos infantis, a relação dos pais e a morte, num jogo crescente de adivinhação sobre realidade *versus* ficção.

A peça termina com a recriação da separação do casal em turnê, quando ela o pressiona de tal modo, tentando desmascará-lo, que o ator, encurralado, mata a atriz com um "estilete"[171] (PÊRA e SOUZA, 1999:

---

[171] No texto de *O Exercício*, de Lewis John Carlino, traduzido por Roberto de Cleto, o objeto utilizado pelo ator para matar a atriz é um grampo de chapéu, que ela tira da bolsa e entrega a ele (CARLINO, s/d: 39).

122). Em seguida, ouvem-se vozes do diretor e do autor, fora do palco, procurando pela dupla e indagando se estão prontos para começar o ensaio; ao que ambos respondem afirmativamente, encerrando-se, desse modo, o espetáculo. Nota-se que na versão dirigida por Klauss Vianna os atores se despiam em blecaute, aparecendo durante um segundo em nu frontal. Essa nudez, inexistente no texto original, valeu uma proibição da censura na época, junho de 1977, junto a outras peças, como *Trata-me leão*, do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, e *Lição de anatomia*, sendo revogada no dia seguinte (MICHALSKI, 1979:89).

De "preparador corporal" a "diretor" de ator

Inicialmente, Gracindo Jr. convidou o cenógrafo José de Anchieta, da *Longa noite de cristal*, para dirigir *O Exercício*, pois sentia afinidade com as idéias dele, que se posicionava a favor da experimentação, tão ansiada pelo atores. Para criar a iluminação, convidaram o diretor Paulo Afonso Grisolli, com quem haviam trabalhado no musical *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, em 1966. Quanto a Klauss Vianna fora convidado, a princípio, para trabalhar com a preparação corporal dos atores, aplicando diariamente um aquecimento de meia hora a quarenta minutos, onde, segundo Marília Pêra (1999), os atores "voavam" pelo palco.

Porém no decorrer dos ensaios eles foram se decepcionando com a linha de direção conduzida por Anchieta, que compreendia, ao contrário da idéia inicial de investigação, o tradicional "trabalho de mesa", enfatizando-se a construção psicológica do personagem. Assim, resolveram, seguindo uma sugestão de Marília Pêra, que já havia trabalhado com Klauss Vianna em 1967, na *Ópera de Três Vinténs*, convidar Klauss para dirigir o espetáculo, enquanto Anchieta se encarregaria do cenário e do figurino. Klauss Vianna, que a princípio se mostrou assustado com o convite, aceitou e montou a peça em duas semanas.

É importante ressaltar que apesar de estrear como diretor, Klauss Vianna se aproximou muito dessa função quando trabalhou em *Alice no País Divino-Maravilhoso*, e na *Nau Catarineta*, dirigidas por Grisolli, além de ter vivenciado intensamente uma década como preparador corporal no teatro carioca, que lhe valeu, entre outros, o prêmio Molière na categoria especial, em 1972. O próprio Grisolli declarou, numa reportagem da época, referindo-se à mudança na direção, que: "em última análise, foi uma impossibilidade proveitosa, porque acabou levando o Klauss, que só iria fazer o corpo, a dirigir". E acrescentou: "Há pelo menos cinco anos ele é, potencialmente, o melhor diretor de teatro do Brasil. Mas só agora se atreveu" (LEVI, 25/03/1977).

O "não-espetáculo" – um conceito em exercício

Klauss Vianna (1977) afirmou que a sua direção foi um trabalho em conjunto, fruto de um perfeito entrosamento criativo do grupo, que se propôs à montagem. E comparou a criação do espetáculo ao corpo humano, em que Gracindo representaria a cabeça, Marília o coração e ele a coluna vertebral. Klauss convidou a amiga Cecília Conde para fazer a música, que em virtude da nova linha de direção, focalizada basicamente sobre o trabalho do ator, concebeu uma "não-música", conceito utilizado igualmente para designar o "não-cenário" e o "não-figurino" de Anchieta, além da "não-iluminação" de Grisolli.

Esse conceito paradoxal, que define a concepção estética do espetáculo pela negação dos seus aparatos cênicos, reforçou o foco no trabalho do ator, que deveria traduzir os elementos cênicos. Como atestou Cecília Conde (2002), que desde o primeiro ensaio não sentiu necessidade de nenhum apoio musical para o espetáculo, esclarecendo com lucidez a concepção adotada pela equipe de criação: "O que eu acho importante, tanto na música para o teatro, como na expressão corporal e na cenografia, é que elas não podem sobrepujar a ação, ela tem que estar integrada, não pode nem ser fundo, nem estar sufocando".

Grisolli e Anchieta corresponderam plenamente à visão da musicista e suas intervenções se restringiram ao estritamente indispensável. Segundo Grisolli (1977), a proposta de trabalho era tão "sincera", que qualquer adição em termos visuais, que pudesse interferir na sua simplicidade, atrapalharia. Já Anchieta (1977), que gentilmente abdicara de sua função como diretor em favor de Klauss Vianna, afirmou que praticamente não existia cenário e figurino, pois a idéia maior era de um espetáculo novo, que acontecesse a partir da relação do "corpo com o espaço". Assim, todos os elementos cenográficos foram transferidos para os atores, que deveriam representá-los por meio da mímica. Sua contribuição se restringiu a criar uma atmosfera com um cenário simples, em que o plano vertical foi valorizado pela construção de uma varanda no palco do Teatro Glória. E o figurino, que vestia dois atores em exercício, adotou suas próprias malhas de ensaio.

Uma equipe no mínimo afinada com uma concepção de trabalho, que implicava na valorização do ator como centro da ação e principal responsável, pela representação do cenário, traduzido tanto pela fala, quanto pela gestualidade. E quem melhor do que um especialista em preparação corporal para dirigir esse processo?

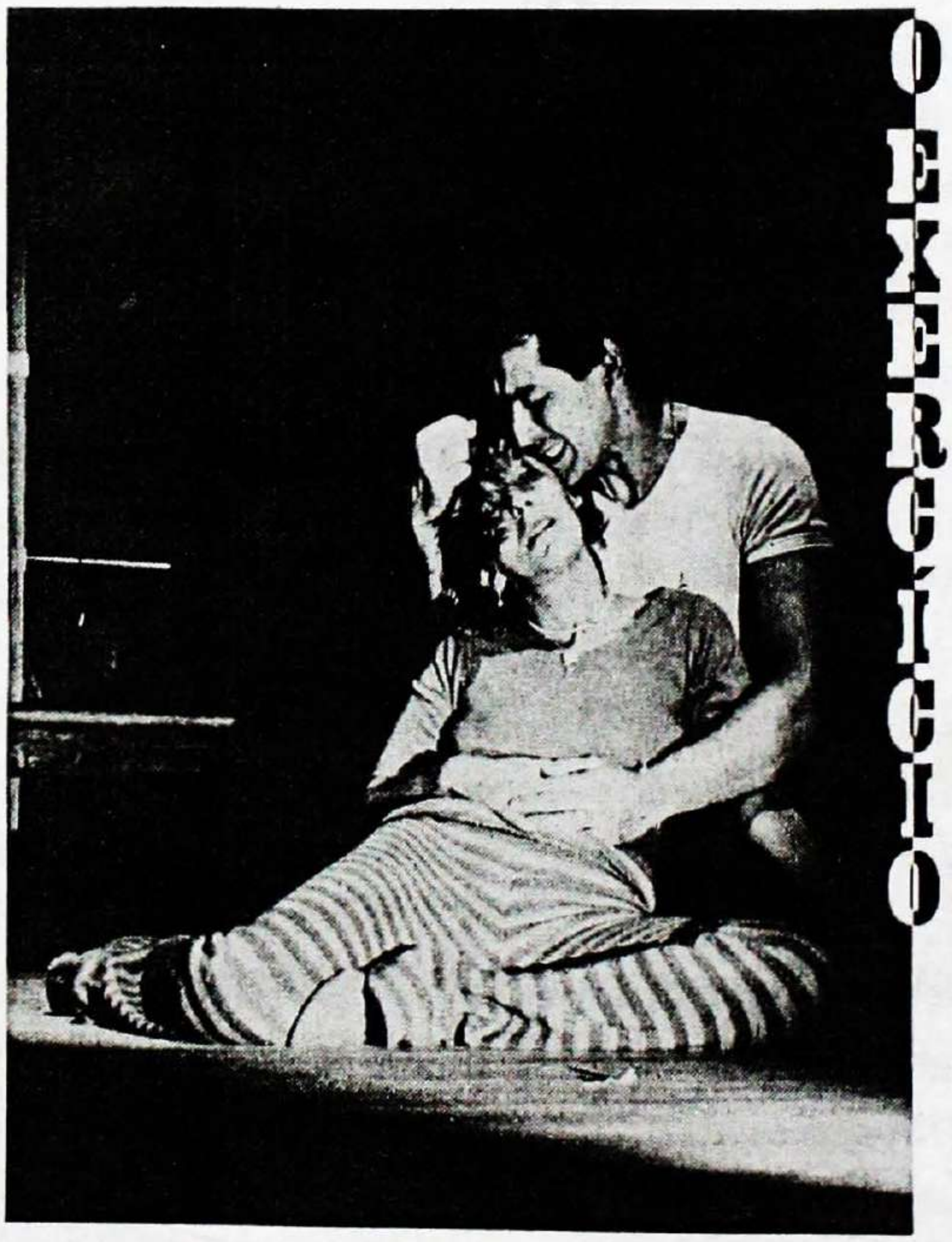


Figura 2 - Programa da Peça/Capa

A mise en scène de Klauss Vianna – um desnudamento do ator

Klauss Vianna (1977) definiu o trabalho da equipe técnica como um "esquema de apoio", atribuindo a todos a opção por uma montagem centrada sobre o trabalho do ator. Para dirigi-la, seguiu o caminho trilhado por anos de experiência, voltados sobre o trabalho de corpo enfatizando a "energia". Se para Klauss Vianna a energia projetada por um corpo em movimento se relaciona com a intenção que o precede, é possível compreender de que modo ele buscou trabalhar o sentido da fala, por meio do corpo em ação. Um gesto sem energia, sem intenção, resume-se unicamente à forma, e o que ele mais procurou evitar, justamente por ser um especialista em preparação corporal, foi o formalismo na arte. Vigiando-se para não supervalorizar a plasticidade da encenação em detrimento da simplicidade, nem por isso menos expressiva, declarou que não procurou a sofisticação, precisamente por ser uma "pessoa do corpo" (AZEVEDO, 25/03/1977: 4), atribuindo à economia dos gestos a intensidade do espetáculo:

> *Há muito tempo, não se vê nos palcos do Rio, um espetáculo tão despojado como o nosso, e parece que havia necessidade disso [...], de voltar à fase inicial do teatro, onde a coisa mais importante é o ator. Desta forma, fechamos um ciclo de espetáculos demasiadamente sofisticados. Nossa encenação é constituída essencialmente sobre a representação, a técnica e a verdade do ator* (VIANNA in LEVI, 25/03/1977).

Esse processo de trabalho, estruturado sobre o ator, procurava desnudá-lo buscando atingir suas "emoções mais profundas", despertando sua sensibilidade e fragilidade, para assim alcançar "a realidade mais íntima de cada um" (VIANNA, 1977). Um procedimento que por pouco não se configurou como psicodrama, técnica terapêutica desenvolvida pelo psiquiatra J.L. Moreno, com base na improvisação teatral, visto os atores terem se identificado com seus personagens. Gracindo Jr. (2002) ressaltou, inclusive, o aspecto da metalinguagem, presente tanto na dubiedade sugerida pelo texto, que joga com a ficção *versus* a realidade, quanto na exposição a que ele e Marília se sujeitaram, o que provocava um grande interesse na platéia formada, entre outros, por terapeutas curiosos em investigar os símbolos presentes, como a cena do parto. Um momento "reichiano" na história do teatro, citando a montagem na mesma época de *Escuta, Zé*, espetáculo concebido por Celso Nunes, baseado nas idéias de Wilhelm Reich e interpretado por Marilena Ansaldi.

Esse aspecto reichiano do trabalho pôde ser identificado no modo como Klauss Vianna partia da análise corporal do ator, identificando e trabalhando sobre suas "couraças"[172], para disponibilizá-lo à representação. Sobre isso, Marília Pêra (1999) contou como descobriu que o trabalho de corpo pode curar problemas psicológicos, pois na época andava deprimida, sem força para levantar o seu ego. Klauss Vianna voltou-se, portanto, sobre essa questão: fornecer-lhe meios, por intermédio de exercícios físicos, para que ela fortalecesse a musculatura das costas, responsável pela sustentação da coluna vertebral, corrigindo sua postura e ativando seu "plexo solar", centro vital da sua energia. Já o trabalho com Gracindo Jr., que, segundo Marília, era uma pessoa mais racional, concentrou-se num processo "lúdico"[173], para que ele pudesse brincar como uma criança.

O ator, que também é formado em Psicologia, reconheceu que a partir do contato com a técnica de Klauss Vianna, inteiramente diferente de tudo o que vivenciara até então, passou a se tratar terapeuticamente pela bioenergética, atribuindo ao *Exercício* uma forte mudança na sua vida profissional e pessoal, num processo que denominou como "desnudamento". Sobre os ensaios, os atores ressaltaram a qualidade da experimentação que desejavam empreender, desfazendo-se dos "truques", que a carreira profissional proporcionara, em favor de uma "entrega", quando puderam se apresentar sem artifícios (HERKENHOFF, 25/03/1977: 1).

---

[172] A "couraça muscular" - termo desenvolvido pelo psicanalista Wilhelm Reich (1897-1957). Refere-se ao padrão geral das tensões musculares crônicas do corpo, que serve como proteção contra experiências emocionais dolorosas e ameaçadoras. (RIBEIRO e MAGALHÃES, 1997: 22).

[173] Nota-se que o processo lúdico foi sistematizado na Técnica Klauss Vianna, como um despertar, um momento que precede o aprendizado dos vetores, as direções ósseas. Nesta fase, trabalha-se, entre outros, sobre a presença, as articulações, o peso, os apoios, a resistência, as oposições e o eixo global (MILLER, 2007: 53).

A recepção crítica – do *Exercício*

O texto foi utilizado de modo diverso da montagem de 1969, com Glauce Rocha e Rubens de Falco, quando os atores haviam representado a peça *ipsis litteris*, seguindo todas as suas indicações textuais. Nessa nova montagem, ele foi utilizado como um pretexto para a criação do diretor e do grupo. Marília ressaltou a necessidade de adaptar alguns termos americanos que Roberto de Cleto conservara na sua tradução original, que já datava de doze anos, localizando a ação no Brasil. Essa infidelidade recebeu críticas diversas, entre favoráveis e contrárias. Marinho de Azevedo (06/04/1977: 103) salientou que apesar da direção ter permitido grande margem de improvisação, a presença do texto parecia "sufocar os atores", denotando "cortes nítidos" feitos no "original do autor americano, recriado pelos artistas brasileiros", um "defeito" que, a seu ver, não "comprometeu o conjunto".

Flavio Marinho destacou na metalinguagem um acerto de Klauss Vianna. Para ele, o fato de Marília Pêra e Gracindo Jr. assumirem sua verdadeira identidade, enriquecendo a peça com seus próprios dados biográficos profissionais, adensou ainda mais o jogo ator-personagem proposto pelo autor. Desse modo, o diretor teria reforçado a estrutura de metateatro do texto pela quebra da magia teatral presente nas improvisações, que a todo instante sacudiam o espectador, lembrando-lhe que estava no teatro:

> *Acertadamente, Vianna criou um espetáculo o mais solto possível, deixando grande margem de improvisação a Pêra e Gracindo. Assim, Exercício se renova diariamente (sendo um constante desafio e exercício para o elenco), impedindo, inclusive, que o ritmo do espetáculo se perca quando o texto cai, sensivelmente, no segundo ato* (MARINHO, 22/04/1977: 10).

Já o crítico Armindo Blanco (06/09/1977) parece não ter compreendido a metalinguagem proposta pela encenação como um reforço para o jogo do "ator *versus* personagem" apresentado no texto. E questionou a honestidade desse tratamento, em que os atores utilizavam seus nomes verdadeiros, "quando, na realidade, estão interpretando personagens, ainda que coincidentemente se trate de atores". Uma visão que não aceitou o limite tênue entre realidade e ficção como jogo proposto pela encenação.

Esse processo de ensaio, que utilizou o texto como pretexto para a experimentação, trazendo à cena pontos em comum da vida real dos atores com a ficção dos personagens, aproximou o palco e a platéia pela empatia provocada com a exposição da realidade íntima dos intérpretes. E para manter viva a espontaneidade dos atores que representavam na fronteira entre um depoimento pessoal e uma linguagem cênica, Klauss Vianna propôs a realização de exercícios, que permaneceram durante toda a temporada.

Quando a "preparação corporal" é o próprio espetáculo

O espetáculo iniciava com um exercício de relaxamento e manipulação entre os atores, enfocando o conhecimento mútuo e a intimidade entre os corpos, enquanto o público entrava no teatro. Esse exercício, que demorava ao todo uns trinta minutos, consistia numa "massagem de concentração", que um ator fazia no corpo do outro, deitado no chão do palco, soltando os músculos dos ossos e movendo partes do corpo, como a cabeça, até atingir o relaxamento, pela entrega total do peso à força da gravidade. Durava, aproximadamente, quinze minutos para cada ator. Em seguida, eles se viravam de frente para a platéia e se espreguiçavam fazendo o exercício do "gato"[174], em que trabalhavam minuciosamente o apoio das mãos e dos pés, no chão. Segundo Gracindo (2002), este prólogo provocava certo espanto no público, que não entendia se aquela "não-ação" já fazia parte do espetáculo, mas, ao mesmo tempo, produzia o efeito de acalmá-los, preparando-os para o começo da apresentação.

Marília declarou como isso foi precursor de algo que ela criou em 1984, na peça *Brincando em cima daquilo*, de Dario Fo e Franca Rame, dirigida por Roberto Vignati, que lhe valeu o prêmio Molière de melhor atriz:

---

174. O exercício do "gato" foi desenvolvido como treinamento do ator, entre 1959 e 1962, pelos atores do Teatro Laboratório de Grotowski. Serve para relaxar os músculos e a coluna vertebral e se baseia na observação do gato, quando acorda e se espreguiça. (GROTOWSKI, 1992: 109-10).

> *Para educar o público brasileiro, que chega sempre atrasado em tudo, ficava pronta em quinze minutos [...]. O espetáculo era às nove horas, e às nove em ponto entrava no palco, sozinha, e ficava ali sentada conversando com eles, até que o último chegasse. Porque aí o espetáculo podia começar as nove e dez, ou nove e quinze, o público que tinha chegado não ficava irritado, porque eu estava conversando com eles, e os atrasados não precisavam perder um pedaço, foi uma solução que arranjei, vinda lá detrás, do Klauss* (PÊRA, 1999).

A direção de Klauss Vianna foi comparada ainda, pela atriz, a uma "dança do instinto", uma espécie de "coreografia-mutante", na qual as marcações não precisavam necessariamente ser repetidas do mesmo modo, no mesmo local. Sobre isso, Gracindo acrescentou que não havia "formalidade", porque a marcação era resultado de um trabalho conjunto, que a distanciava da estética formal, comum ao "espetáculo de gabinete", em que o ator devia respeitar, milimetricamente, suas posições no palco.

Uma cena muito comentada pelos críticos da época, que exemplifica bem a direção de Klauss Vianna, refere-se ao parto no primeiro ato. É possível verificar no texto uma detalhada indicação de marcação gestual, imposta pelas rubricas, atribuindo à movimentação uma importante função significante:

> *Atriz – (Fecha os olhos, comprime o estômago com as mãos) – Eu consegui uma coisa e sei que está crescendo depressa.../ Ator – (Assumiu a posição fetal) – Está tudo bem aí? (Com os punhos fechados corre a mão ao longo de um cordão umbilical imaginário) – O cordão está em ordem, a placenta, as raízes, tudo no lugar. Bastante água... (ele representa em mímica como se sente com todas essas coisas, depois levanta os pulsos e os fricciona, um contra o outro) [...]/ Atriz – (Gemendo) – E agora sai de dentro de mim, meu bebê. É... bom... [...]/ Ator – (Se contorcendo) – Por favor, não faz isso! (Começa a chorar) – Que foi que eu fiz? (Se move mais para fora de entre as pernas dela)/ Atriz – (A cabeça jogada para trás, os olhos fechados, sorrindo as mãos nos ombros dele, empurrando-o para fora, para longe dela) – Bom... meu bebê... bom.../ Ator – (Os olhos ainda fechados, os braços cruzados e*

apertados contra o estômago) – Não me mande para fora...! [...]/ Atriz – (Afastando-o de si com um único e final esforço. Ele cai no chão se contorcendo) – É! (Ela cai na cadeira exausta e exultante) (CARLINO, s/d:8-10).

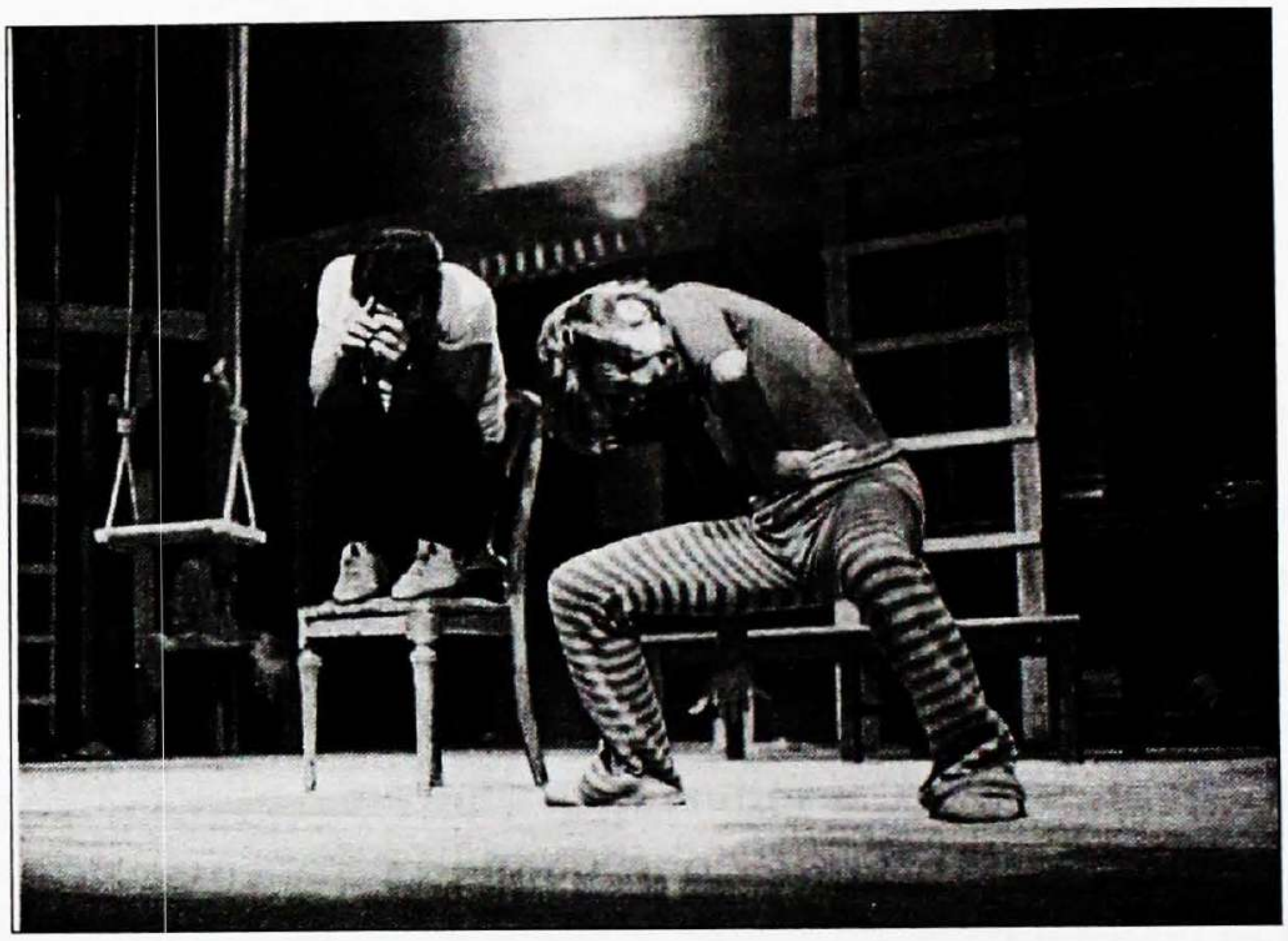


Figura 3 – Gracindo Jr. e Marília Pêra

Sendo Klauss Vianna um coreógrafo, seria natural esperar que ele fizesse uma marcação muito elaborada para esta cena, utilizando diversos recursos, aproximando-a até mesmo de uma coreografia. Porém, contrariando as expectativas, ele solucionou a cena de modo simples, nem por isso menos fascinante plasticamente, em que o feto, interpretado por Gracindo, ficava de cócoras, agachado sobre uma cadeira, enquanto a atriz, em trabalho de parto, permanecia em pé. Uma marcação, como recordou o ator, que surgiu de um improviso, em que ele subia e caía da cadeira, partindo de uma proposta do diretor, que o estimulou a descobrir no seu próprio corpo a maneira como realizar a cena. E o resultado foi: "ao mesmo tempo uma das mais belas e uma das mais simples, do ponto de vista de sua realização, cenas da montagem. O uso das danças, do balanço, dos exercícios, tudo tem a dosagem perfeita. É um novo bom diretor que nós ganhamos" ("EXERCÍCIO, UM PRESENTE GRATIFICANTE", 01/04/1977).

Klauss Vianna afirmou que não sentiu diferença entre o trabalho de "expressão corporal" que costumava realizar no teatro e a direção de *O Exercício*, salvo uma "maior liberdade" (AZEVEDO, 25/03/1977: 4). E ressaltou que o espetáculo nunca teria sido o mesmo sem os atores Marília e Gracindo, pois foi todo edificado sobre eles, suas emoções e relacionamento. Esta afirmação remete a um princípio básico da sua técnica, em que o artista deve ser considerado primeiro como indivíduo, e o teatro, "como sinônimo da vida" (VIANNA in HERKENHOFF, 25/03/1977: 1).

A direção imprimiu ainda, no segundo ato, um toque de modernidade para a época, instaurando um diálogo dos atores, que abandonavam seus personagens, com o público. A platéia, que a princípio não compreendia a proposta, logo em seguida aderia e entrava na conversa. Um exercício que desnudava, mais uma vez, o jogo teatral, e que Marília Pêra reutilizou como diretora tanto em *O mistério de Irma Vap* (1986), quanto no musical *Elas por ela* (1989).

Gracindo Jr. localizou esse momento no segundo ato, quando seu personagem falava sobre o pai, um irlandês, numa cena que não parecia significativa para o contexto brasileiro. Na tentativa de adaptá-la, buscou-se a princípio uma referência portuguesa, que também não saiu a contento. Resolveu-se, por isso, abrir uma janela e consultar diretamente o público sobre qual caminho seguir. Essa conversa, que evoluía para verdadeiros debates, parava o espetáculo durante trinta minutos, nos quais os espectadores questionavam, principalmente, sobre os limites do jogo "ator *versus* personagem". Uma platéia invariavelmente lotada, que além de abranger terapeutas interessados em investigar os símbolos sugeridos, era formada por atores vindos de diversas cidades, transformando *O Exercício* em um espetáculo *cult*.

O Exercício – um terreno propício à técnica de Klauss Vianna

O espetáculo correspondeu à aspiração dos atores, de se aprofundarem na arte de interpretar, contribuindo para uma revisão de suas carreiras e proporcionando-lhes um enriquecimento, pela apreensão de valiosas ferramentas, como a noção de ocupação do espaço e a utilização da energia, como apontou Marília Pêra. Uma atriz que constrói seus personagens a partir do seu desenho corporal, o modo como a personagem se movimenta, e que encontrou no "mestre" subsídios para tal, alcançando uma técnica que lhe possibilitou o controle de suas emoções.

Klauss Vianna (CASALI e NAVAS, 1992) reconheceu no trabalho da atriz um êxito da aplicação de sua técnica no teatro brasileiro. Segundo ele, a "não-repetição" que Marília empreendia, fazendo o mesmo espetáculo diariamente sob novos estímulos, "estudando toda gama de emoções que o corpo humano pode ter", provocava uma reação muscular diferenciada, ampliando sua capacidade expressiva. Um trabalho de construção de personagem, no qual o corpo é a matéria-prima a ser lapidada pela emoção e pela respiração. Uma técnica que permitiu à atriz restaurar seu centro vital de energia, corrigindo sua postura, pela consciência corporal e tornando-a uma atriz melhor, por intermédio do corpo. Fato observado pelo crítico Armindo Blanco (06/09/1977), que se referiu ao trabalho da atriz como uma exposição de momentos antológicos, apresentando um "índice brilhante da sua evolução em termos de expressão corporal e sensibilidade".

Gracindo Jr. (2002) também se referiu ao seu crescimento pessoal, declarando que o trabalho com Klauss foi uma escola de vida, em que se aperfeiçoou como indivíduo e ator, abrindo-lhe novos horizontes e ampliando seu próprio interesse pelo teatro. Marília Pêra (1999) assumiu que ela também quando dirige, conduz os atores pelo corpo, reutilizando vários exercícios, que apreendeu com seus mestres Klauss Vianna e Aderbal Freire-Filho, dois dos melhores diretores de ator com quem trabalhou.

Klauss Vianna foi um coreógrafo que se particularizou como preparador corporal de atores na década de 70 no Rio de Janeiro, ao trazer para o teatro uma maneira de trabalhar o corpo diferenciada da que se fazia até então, evoluindo naturalmente para a função de diretor de ator, que lhe valeu de imediato uma indicação como revelação e melhor diretor pelo prêmio Mambembe, em 1977.

É possível analisar como a trajetória percorrida por Klauss Vianna na montagem de *O Exercício* partiu de um trabalho sobre o corpo do ator, quer fortalecendo-o, quer sensibilizando-o ludicamente. Em seguida trabalhou sobre a projeção desse corpo no espaço e na relação interpessoal entre os atores, por meio de exercícios diversos, além da relação dos corpos em cena com os da platéia. Foi tão significativo que se apoderou da própria linguagem do espetáculo, imprimindo um enfoque total sobre os atores, que dispensou os tradicionais aparatos cênicos, aproximando-o da estética de um "teatro pobre" de Grotowski, que figuraria de igual modo no "teatro essencial" de Denise Stoklos.

Resta apenas indagar por que um profissional tão especializado, capaz de ampliar seu ofício, passando de preparador corporal a diretor de ator e certamente influenciando uma estética teatral predominante na década de 70, voltada para o corpo do ator e sua capacidade expressiva, sendo, inclusive, premiado e reconhecido como tal, não trabalhou mais como diretor no teatro. Talvez Klauss Vianna tenha sido um diretor à frente de seu tempo, não havendo no momento atores com disponibilidade para realizar esse tipo de exercício teatral. É possível que o *boom* da "expressão corporal", característica dos anos setenta, tenha se esgotado na década de 80, mas o fato é que entre 1978 e 1992 Klauss Vianna trabalhou pouco no teatro, voltando-se para a dança e ocupando cargos administrativos em São Paulo. Uma de suas últimas participações mais significativa, como preparador corporal foi na montagem de *Mão na Luva*, de Vianinha, dirigida por Aderbal Freire-Filho, em 1984, já em São Paulo.

CAPÍTULO IV

Uma "direção e movimentação corporal" *para Mão na Luva*

4.1 - A RETOMADA PAULISTA – ÚLTIMOS DIÁLOGOS COM O TEATRO

Klauss Vianna se transferiu para São Paulo na década de oitenta, período em que se voltou novamente para a área da dança. Todavia, o trabalho com o corpo do ator se manteve em aulas e oficinas, com destaque para a "Oficina de Corpo" ministrada no Centro Cultural São Paulo. Na ocasião, Klauss Vianna retomou sua parceria com o diretor Fauzi Arap, convidando-o para desenvolver uma pesquisa sobre musicais brasileiros.

No ano seguinte, Klauss Vianna participou da montagem da inédita *Mão na Luva*, de Vianinha, dirigida por Aderbal Freire-Filho, que na época, assinava seu nome artístico como Aderbal Júnior. Nessa montagem, Klauss imprimiu de tal modo sua marca na escritura cênica, que transformou a peça num *pas de deux* de Marco Nanini com Juliana Carneiro da Cunha.

Klauss participou ainda do projeto de ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet, "T.A.R.Ô, Rosa dos Ventos" (1987-1989), coordenado por Fauzi Arap, com patrocínio da Fundacen e da Secretaria de Estado da Cultura. Um grupo polivalente, com aproximadamente vinte integrantes que exerciam, em alternância, as funções de dramaturgia, direção e interpretação, entre outras funções técnicas. O projeto contou com shows de música popular, seminário de dramaturgia, leituras, cursos de interpretação e técnicas corporais.

Klauss Vianna conduzia as aulas de "Técnicas Corporais", e, eventualmente, participava da preparação corporal do elenco nas montagens realizadas, notadamente em: *Às Margens da Ipiranga* e *Risco e Paixão*, ambas de Fauzi Arap. Sobre isso, Fauzi Arap (2004) ressaltou a facilidade do diálogo sem palavras retomado com o coreógrafo: "Ele entendia o que eu queria, de primeira, ele já tentava fazer, resolver". Desse modo, a preparação corporal perpassava as aulas ministradas ao longo do projeto, repercutindo nas montagens realizadas. O que pôde ser verificado na crítica do *Diário Popular*, sobre a montagem de *Risco e Paixão*, de Fauzi Arap, com direção de Francisco Medeiros:

> *Ao redor de Noemi todo o elenco brilha, favorecido, inclusive, por uma linha de direção que confiou aos atores, e não aos personagens representados, a função de passar a mensagem. Essa opção é valorizada pela estilização coreográfica da postura e gestualidade dos intérpretes – e é preciso dizer que por detrás desse efeito está um ótimo trabalho desenvolvido por Klauss Vianna, especialista em expressão corporal* ("Todo Risco e Paixão vale". Diário Popular, 29/04/1989).

Todavia, a grande retomada da preparação corporal do ator ocorrera em 1984, na montagem de *Mão na Luva*, em que Klauss Vianna participou desde os primeiros ensaios. A análise desta última montagem demonstra como a função do preparador corporal, iniciada em 1967, se especializara, apresentando duas fases distintas. A "direção e movimentação corporal", assinada por Klauss Vianna nesta montagem, compreendeu o trabalho preliminar de "preparação corporal", seguido da "direção de movimento", em que o coreógrafo trabalhou sobre o aprimoramento das marcações. E a complexidade com que Klauss Vianna modificou a função do coreógrafo no teatro brasileiro, e interveio em *Mão na Luva*, foi identificada pelo diretor Aderbal Freire-Filho (2001) através de um novo e merecido conceito, o de "especialista do corpo".

4.2 - *MÃO NA LUVA* - NO CORPO A CORPO DOS ATORES

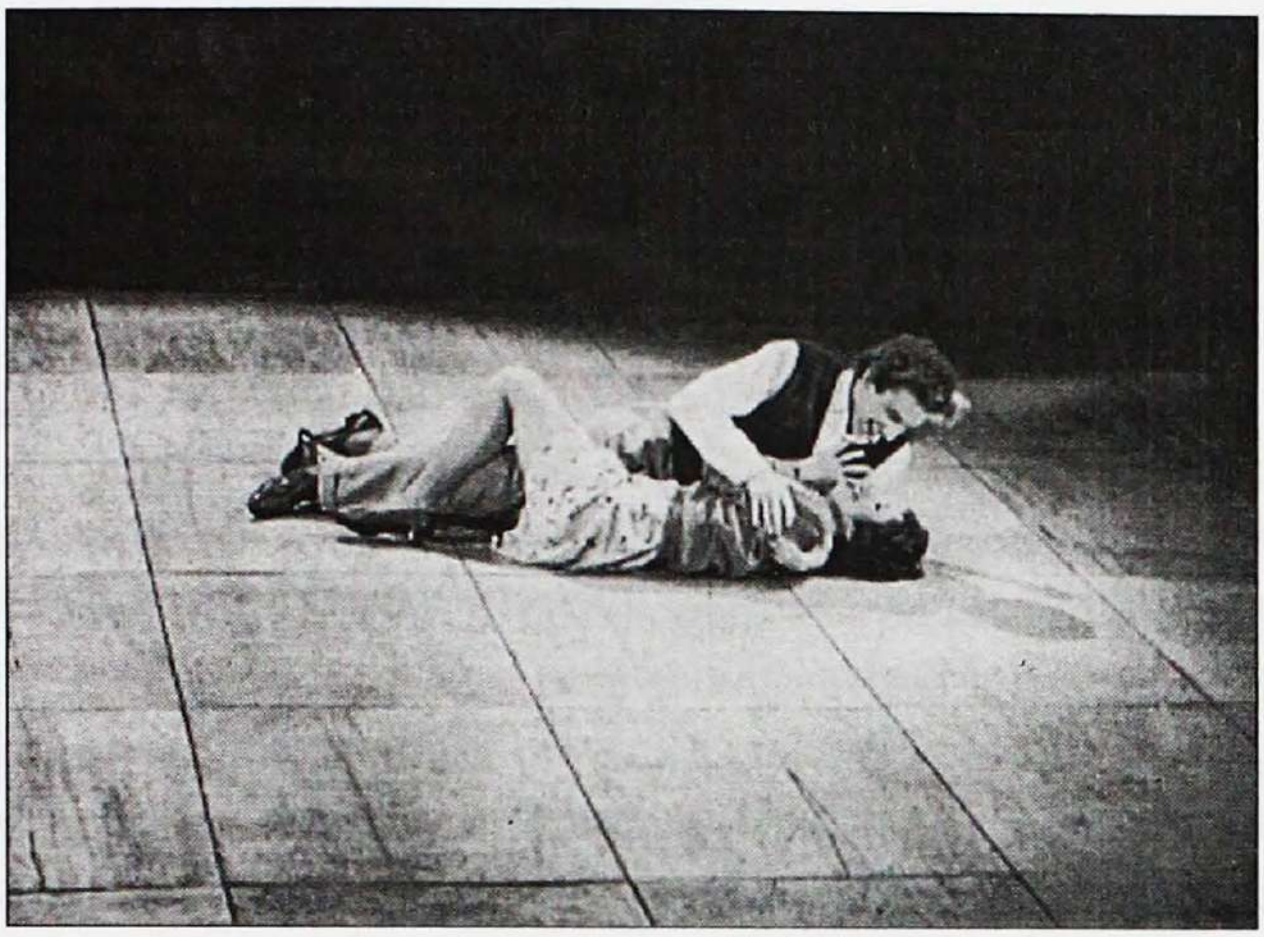


Figura 1 – Juliana Carneiro da Cunha (ela) e Marco Nanini (ele)

> *Ele – [...] Sabe por que é que eu te amo? O teu tempo é assim parecido com o tempo das coisas. Você nunca sente aquela necessidade de ser imprevista. Feito trigo nascendo. Mulher longa. Você é feito tomar banho de cascata. Sabe o que quer, sabe o que te querem, junta os dois juntos. Você é mão na luva. (Chama-a:) Mão na luva. Ela – Hein?/ Ele – Mão na luva./ Ela – Hein? (Se beijam.)/ (Reversão de luz. Tempo presente.)* (VIANNA FILHO, 1984:127).

A peça *Mão na Luva* foi escrita por Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), mais conhecido como Vianinha, em 1966 e batizada inicialmente como *Corpo a Corpo*. É uma peça que destoa da obra do autor, de cunho notadamente sócio-político, retratando em geral o povo brasileiro com seus costumes e conflitos, como em *Rasga Coração*, *Papa Highirte* e *Chapetuba Futebol Clube*, só para citar algumas. Sobre isso, basta lembrar que Vianinha participou de importantes grupos de teatro, nas décadas de 50 e 60, tais como o Teatro de Arena, em São Paulo, o CPC e o Opinião, no Rio de Janeiro, responsáveis pela valorização da dramaturgia brasileira. Talvez por isso tenha guardado *Mão na Luva* na gaveta, reutilizando o seu título original *Corpo a Corpo*, na peça que escreveu posteriormente, em 1970.

Vianinha não pôde assistir à estréia de *Mão na Luva* dirigida por Aderbal Freire-Filho, em 1984, faleceu prematuramente vítima de câncer aos trinta e oito anos, nem tampouco soube do novo batismo da sua peça como *Mão na Luva*, uma expressão que Antônio Mercado, seu leitor póstumo, retirou do texto. *Mão na Luva* remete ainda ao romance de Machado de Assis, *A Mão e a Luva*, cujo parágrafo final explica o título da obra: "Guiomar, que estava de pé defronte dele, com as mãos presas nas suas, deixou-se cair lentamente sobre os joelhos do marido, e as duas ambições trocaram o beijo fraternal. Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão". (ASSIS, 1997: 107).

O diretor Aderbal-Freire já havia montado no Rio de Janeiro outras peças de Vianinha, como: *Corpo a Corpo*, em 1975, com Gracindo Júnior e *Moço em Estado de Sítio*, em 1981, que valeu ao dramaturgo um Molière póstumo e a Aderbal, o Molière de melhor direção. Deste modo, conheceu a viúva de Vianinha, Maria Lúcia Vianna, que lhe apresentou a ainda inédita *Mão na Luva*, com a qual se encantou de imediato. Quando o ator Marco Nanini o convidou para dirigi-lo na peça *Senhorita Júlia*, de Strindberg, em 1984, Aderbal sugeriu montar *Mão na Luva*, assegurando que o ator faria o papel de Lúcio Paulo com esplendor. O que consistiu num desafio para Nanini, que considerava o personagem complicado, diferente de suas experiências anteriores voltadas para a comédia, exigindo-lhe uma interpretação mais sutil.

Nanini e Aderbal resolveram, então, encená-la em São Paulo e convidaram a atriz Renata Sorrah, entre outras, para uma primeira leitura. Renata indicou a atriz Juliana Carneiro da Cunha, com quem havia trabalhado em *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder, dirigida por Celso Nunes, numa produção do Teatro dos Quatro com Fernanda Montenegro, em 1982, no Rio de Janeiro. Para formar a equipe técnica de *Mão na Luva*, Nanini convocou Klauss Vianna, que residia na época em São Paulo e este trouxe consigo o percussionista João de Bruçó, que costumava acompanhá-lo nas suas aulas e com quem trabalhou depois, no projeto de sua última coreografia *Dã-dá Corpo*, em 1985.

Completaram a ficha técnica o cenógrafo e figurinista Márcio Colaferro, o diretor musical Marcos Leite e o próprio Aderbal, como iluminador. A montagem estreou em São Paulo no Teatro Maria Della Costa, em setembro de 1984, onde permaneceu em cartaz por três meses e foi para o Teatro Gláucio Gill, no Rio de Janeiro, cumprindo uma temporada de, aproximadamente, seis meses.

O Texto - uma relação em flash-back

Mão na Luva é dividida em dois atos, apresentando a separação de um casal, identificados inicialmente apenas, como Ele e Ela, mas que no final são chamados por seus nomes próprios, Lúcio Paulo Freitas e Sílvia. A ação se desenrola durante a noite em que ela resolve se separar do marido. Ele pede uma explicação para a decisão da mulher, que é apresentada pelo autor no formato de *flash-back*, em que os fatos do passado justificam e esclarecem as atitudes do presente. Um recurso de contraponto cronológico, que perpassa pela obra de Vianinha, alcançando seu apogeu na derradeira *Rasga Coração*, em 1974.

Mas o que diferencia *Mão na Luva* das outras peças do autor é justamente o seu tema, o relacionamento amoroso de um casal, representado por diálogos de um lirismo desenfreado, num momento em que o enfoque no teatro voltava-se para temas predominantemente políticos. O que, entretanto, não impediu Vianinha de contextualizar historicamente seus personagens, posicionando-os frente aos acontecimentos, vivenciados durante o regime militar, na década de 60, como declarou Nanini: "Vianinha não abandona o discurso que sempre o guiou, mas faz uma revisão crítica do homem de esquerda dentro de sua própria casa" (NANINI in FRANCO, 22/08/2001: 2).

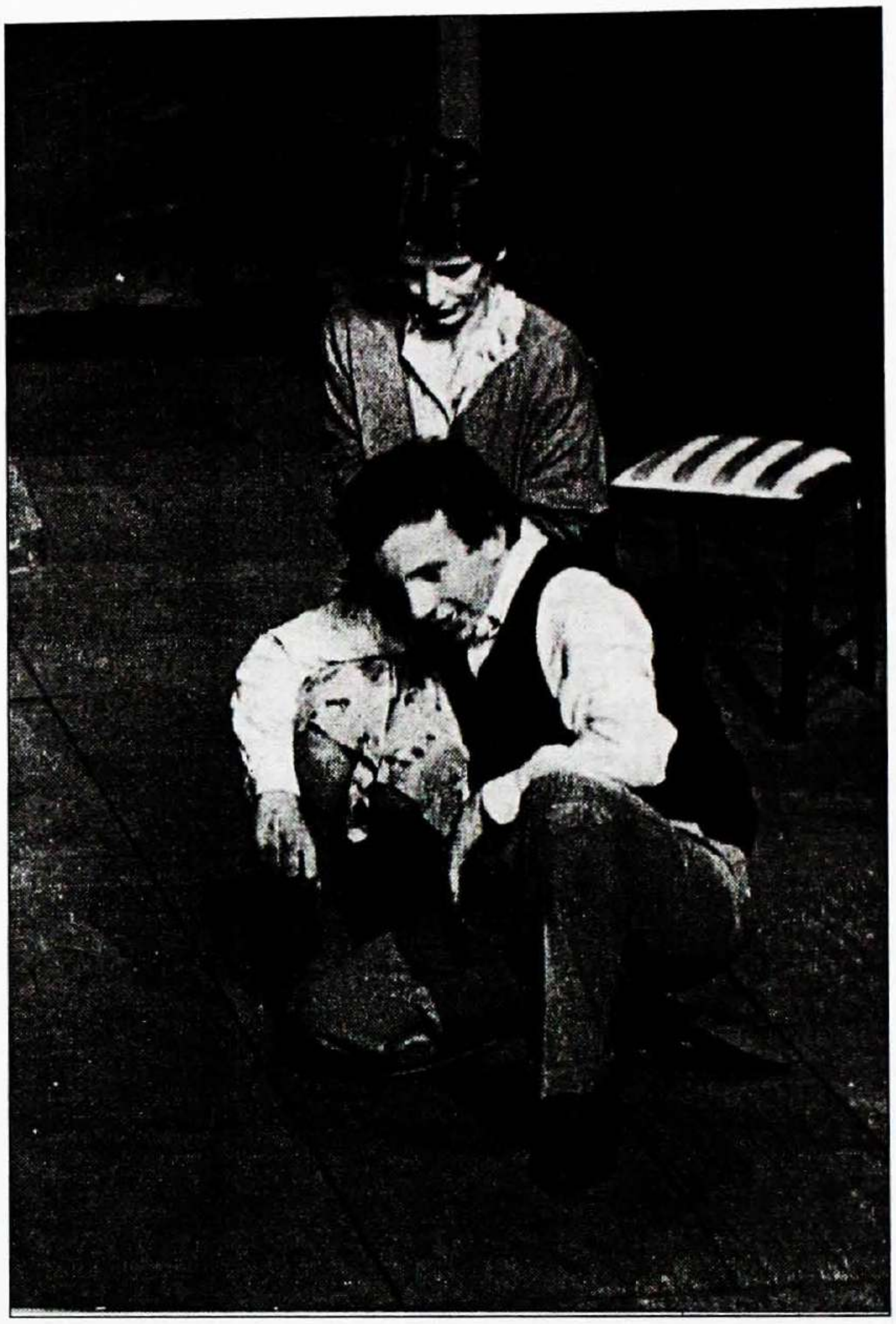


Figura 2 – Juliana Carneiro da Cunha (ela) e Marco Nanini (ele)

Ele é um jornalista acomodado, que desiste de seus ideais revolucionários, em favor da segurança do emprego numa revista, na qual não acredita. Ela é uma dona de casa que se refugia nos afazeres domésticos, como cuidar do sítio do casal, abdicando de suas pretensões como artista e aceitando o declínio ideológico do marido. Um casal em crise, após nove anos de convívio, que resolve expor durante a separação todos os fatos desagradáveis que fingiam aceitar, como a traição conjugal. Mas que se reconciliam, como se fossem condenados a viver juntos para sempre, como sentencia o marido, quando ela volta para casa, no final.

Uma proposta de encenação - a "emoção à flor da pele"

Aderbal Freire-Filho (2001) divide os primeiros ensaios de uma peça em dois momentos, o "tempo de conhecimento", em que a equipe busca todo o material que concerne o tema da peça, e o "tempo de expressar o conhecer", quando os personagens são construídos. E ressalta como o trabalho de Klauss Vianna foi fundamental em ambos os processos.

Na primeira fase, Klauss desempenhou a função de "preparador corporal", conduzindo um aquecimento com exercícios e improvisações. Um fato curioso foi a decisão de que toda a equipe técnica participaria dessa fase, uma conduta incentivada por Nanini (2002), que considerava a aula de corpo importante não só para a construção dos personagens, quanto para a integração do grupo, "resultando num momento de concentração".

Conforme o diretor, Klauss Vianna propunha um "aquecimento corporal" enfatizando o relaxamento muscular, o que contrariava os treinos correntes na época, que tensionavam o corpo excessivamente, "prendendo" os movimentos. Aderbal (2001), inclusive, costumava brincar dizendo que eles poderiam revolucionar o futebol, implementando a nova técnica estabelecida por Klauss, para evitar que os jogadores se contundissem com tanta freqüência. Pois o coreógrafo alegava que a repetição de exercícios mal orientados, executados sem o encaixe correto das articulações, contribuía para a formação de uma "musculatura neurótica" (VIANNA in CARVALHO, 1987) característica nas pernas dos jogadores de futebol.

Nessa fase preparatória a "expressão corporal" dos atores foi bastante requisitada, linguagem essa que fora decifrada no final dos anos 60 e considerada depois da morte de Vianinha, em 1974, como uma atitude de total alienação pelos engajados políticos, mas que nesta releitura, dez anos depois, traduziu com apuro a dramaturgia do autor. Sobre isso, Klauss Vianna declarou que na década de 60, o ator "só tinha a voz", o que o levou a enfocar os "bloqueios do próprio Vianinha", típicos de uma geração politizada, "puramente racional". E acrescentou que os exercícios diários feitos durante um mês e meio, buscaram "desenhar na musculatura dos atores, a história das tensões comuns nos relacionamentos amorosos", ou seja, "a história do herói e do anti-herói, descrita na peça" (VIANNA in CURI, 10/09/1984).

Segundo Nanini (PONZIO, 12/07/1986), esses exercícios mexiam com os "músculos da emoção", reconhecendo-os como uma técnica autêntica, que insere Klauss Vianna no rol dos melhores profissionais em corpo, o que estimulou no seu corpo, a descoberta dos "músculos internos", mediante uma intensa pesquisa de movimento. "Fazíamos exercícios para sentir os músculos internos e profundos, como eles se mexiam, porque eram músculos que iriam envolver muita da emoção, que precisaríamos" (NANINI, 2002).

Klauss Vianna (31/05/1986) admitiu que, em alguns ensaios, chegou a prender as mãos de Nanini, pois "estavam viciadas expressivamente", para que o ator procurasse diferentes expressões com o resto do corpo. Esse procedimento parece ter resultado na postura assumida pelo ator em cena, em que a coluna vertebral funcionava como condutora dos movimentos, visto que as mãos haviam sido presas, durante os ensaios.

Juliana Carneiro (2001), que conhecia Klauss Vianna desde 1976, quando lecionou dança-teatro, na escola Martins Pena, no Rio de Janeiro, lembrou-se dessas aulas diárias, ministradas durante os ensaios. E enfatizou a "consciência corporal" que adquiriu, com destaque para os músculos "adutores"[175], ignorados até então por ela, que eram trabalhados desde os dedos dos pés, até o rosto, num trabalho fascinante.

Sobre isso, Nanini (2002) acrescentou que o coreógrafo aplicava muitos exercícios de alongamento, buscando sempre a imagem de uma "espiral muscular". O que proporcionava uma compreensão corporal, que impulsionava o movimento, com uma rapidez superior àquela decorrente dos processos habituais de massificação de exercícios. A segunda contribuição de Klauss, além da "preparação corporal", preciosa para a montagem, diz respeito ao aperfeiçoamento das marcações do diretor:

---

[175] Os músculos adutores formam, nos membros inferiores, um agrupamento com cinco músculos, que ocupam a parte medial da coxa. São potentes adutores da coxa ao nível da articulação do quadril e contribuem, entre outros, para a rotação medial e flexão da coxa. São muito requisitados na dança, sofrendo portanto freqüentes rupturas. (GERMAIN, 1991: 245-7).

> *Quando eu trabalho com preparadores corporais, o que eu quero deles é uma preparação física, corporal, dos atores e muitas vezes o aprimoramento das marcações. Isso teve, sobretudo, com o Klauss, na Mão na Luva. Era perfeita a execução, porque eu marcava uma cena, que os atores começavam em cima da mesa e terminavam em baixo, passando pela cadeira e tal. A marcação, diria que foi minha e não simplesmente pedir algo e o Klauss ter que se virar para resolver, mas a própria execução, que depois era trabalhada pelo Klauss, como por exemplo, que pé apoiava na mesa, e como ele fazia isso, nunca mais encontrei igual* (FREIRE-FILHO, 2001).

Juliana (2005) citou uma cena de briga muito verossímil, em que ela e Nanini começavam em cima de uma mesa e terminavam no chão, que era toda ritmada e coreografada, sem o que eles poderiam ter se machucado de verdade, porque era feita com grande violência. Ainda sobre a mesma cena, Nanini (2002) descreveu os detalhes: "A gente vinha brigando, rodeando a mesa, eu a esbofeteava, ela caía na mesa, eu caía por cima dela, tentava enforcá-la num ápice que depois era desmontado, pois descia da mesa, puxava ela, que caía por cima de mim e terminávamos no chão".

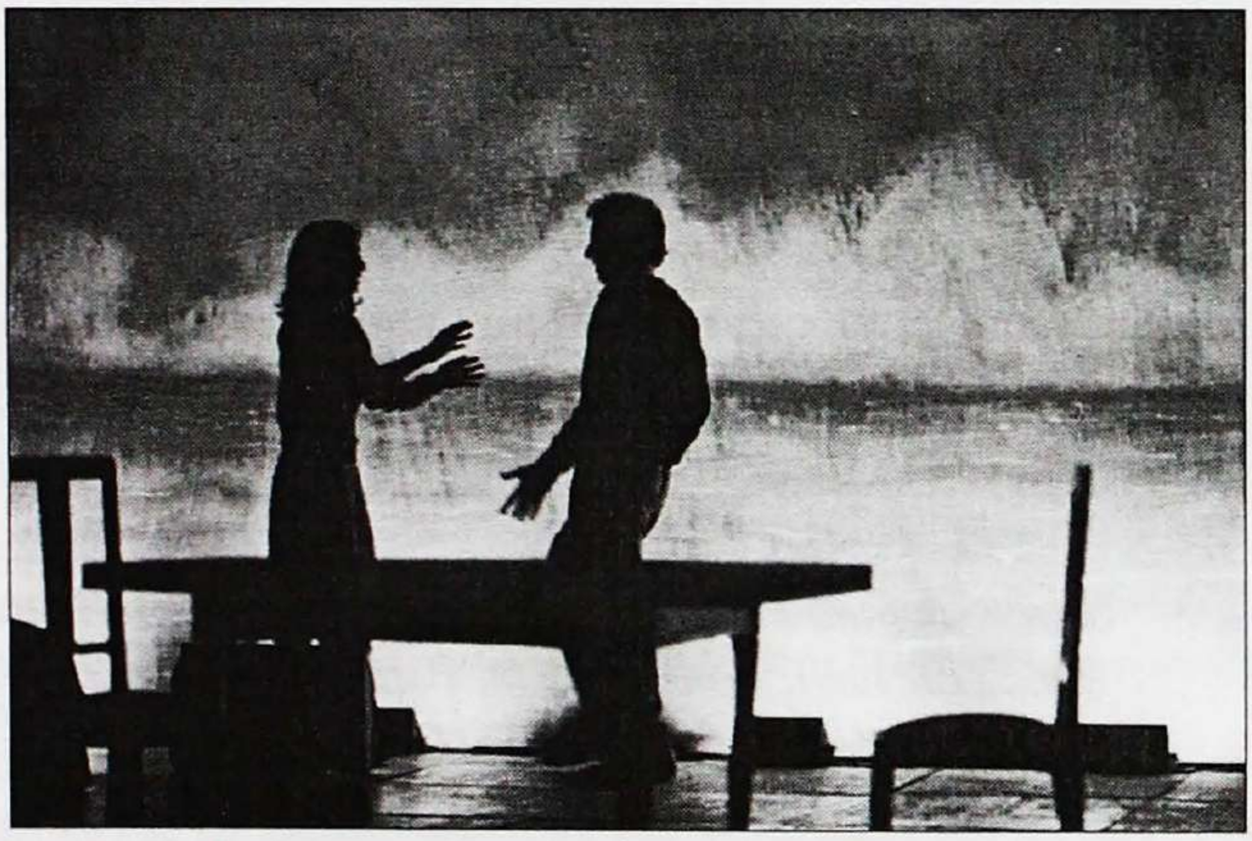


Figura 3 – Juliana Carneiro da Cunha (ela) e Marco Nanini (ele)

O que reforça como o trabalho de Klauss Vianna ofereceu valiosa ferramenta, habilitando os atores tecnicamente para cumprirem suas marcações sem desgaste físico, mediante suas "dicas preciosas". Esse aprimoramento das marcações, segundo Nanini (2002), apesar de ser "milimétrico", era realizado de modo "orgânico", para que a intenção da fala transparecesse nos movimentos. O que resultou numa movimentação marcadíssima, que facilitava as passagens bruscas de emoção que permeavam o texto.

A presença constante de *flash-back* no texto, que alterna as ações do presente, quando o casal discute, com as ações do passado, em que eles revivem momentos de intensa alegria, é indicada nas rubricas, não só pela mudança de luz, como também pela repetição de movimentos. Que deveriam ser executados de modo distinto, para significar a passagem de tempo, justificando a necessidade de um especialista em técnica corporal:

> *Havia passados e presentes muito bruscos, e muito desgastantes, porque você vinha numa briga, às vezes muito violenta e isso era interrompido, para em segundos, voltar ao passado feliz e ingênuo de início de namoro. Essa quebra tumultuava muito o corpo, até ele receber essa informação precisava de um treino* (NANINI, 2002).

Na gravação da peça[176] verifica-se que as indicações gestuais das rubricas não foram apenas marcadas, mas também coreografadas, sendo que os mesmos gestos são repetidos em silêncio, criando uma partitura corporal ritmada em câmera lenta, que se configura num verdadeiro duo de dança. Aliás, a indicação de dança, notadamente a valsa, percorre toda a peça e serve, igualmente, como recurso para significar a passagem de tempo:

> *Ela – Te comprei uma gravata e abotoadura pra ir na audiência... (Ele sorri. Vem para Ela. Pega-a para dançar. Dançam.)/ (Reversão de luz, flash-back)/ (Os dois dançam, mais alegres)/ Ela – Tem gente demais olhando, olha. (Ele ri)/ Ele – Que você está dançando?/ Ela – Eu, valsa./ Ele – Também vou dançar*

---

[176] "Mão na Luva" – (VIDEOTEIPE). Arquivo pessoal do diretor Aderbal Freire-Filho.

> *valsa, então. Estava pensando em blue.../ (Riem. Valsam) Daqui a pouco você corre o chapéu... (Riem e dançam)/ (Reversão de luz. Tempo presente)/ (Dançam quietos, de rosto colado, um longo tempo)* (VIANNA FILHO: 1984, 129).

Sobre essa marcação coreográfica, Juliana (2001) - que se iniciou em dança pelo método "Laban-Jooss"[177], com D. Maria Duschenes[178], em São Paulo, e se aperfeiçoou na Escola *Mudra*, dirigido por Maurice Béjart, na Bélgica – acrescentou que não só haviam momentos de dança, como "a peça toda era como uma dança".

Nanini (2002) definiu a movimentação como uma partitura corporal, em que: "tudo era planejado para subir com elegância, descer com suavidade, para não dar 'tranco' e não atrapalhar o sentido da frase, ou da idéia que você estava dizendo". Segundo o ator, apesar de Klauss não coreografar os movimentos dos atores, a marcação final era praticamente uma coreografia. Um trabalho que atendia às necessidades do ator, estimulando sua imaginação e oferecendo-lhe apoio técnico. Nanini continuou freqüentando as aulas de Klauss, onde trabalhava com um mapa do corpo humano, aprendendo a localizar a origem anatômica dos seus movimentos.

Klauss Vianna (1990: 52) descreveu Aderbal como uma pessoa muito aberta que, partindo das aulas de corpo, montou o espetáculo como se fosse um *pas de deux*, uma verdadeira "coreografia com palavras". O diretor assumiu esse sentido de coreografia, relacionando-o à fala e à proxêmica e ampliou o termo para a coreografia das palavras e a coreografia das situações, quando se referiu à *mise en scène*. Segundo ele, a encenação era exatamente uma dança, erguida junto à construção e desconstrução do cenário e, para a qual, a contribuição de Klauss Vianna foi fundamental:

---

[177] "Laban-Jooss" – Juliana se referiu aqui aos coreógrafos Kurt Jooss e Rudolf Laban, cujos ensinamentos estiveram presentes na formação de Maria Duschenes, sua primeira professora de dança.

[178] Nascida na Hungria (1922) - estudou em Dartington Hall (1937-1939), e especializou-se no Laban Center, na Inglaterra. Radicada no país (1940), Maria Duschenes foi uma das introdutoras da dança educativa moderna no Brasil. Dedicando-se, sobretudo, à difusão dos ensinamentos de Laban, formou diversos bailarinos, coreógrafos, atores, professores de dança e de teatro. (NAVAS e DIAS, 1992: 54-80).

> *Começava o tablado, depois entrava uma cadeira, depois outra, uma mesa, uma janela, que saía, depois isso mudava de lugar e entrava um espelho, enfim, junto com essa construção e desconstrução do cenário, ia construindo essa dança, que dependia de uma relação com o texto [...] Como eu tinha um excelente preparador corporal, claro que a gente dialogava, mas sobretudo a participação fundamental do Klauss era um aprimoramento dos movimentos. Que pareciam fluir naturalmente, porque às vezes estava tudo nu, e era uma praia com detalhes de como ela se sentava ao pé dele, com um movimento preciso, quase de dança, como a própria dança final, com os dois em torno da mesa dançando a valsa. Tudo isso era marcação dessa mise en scène, mas tudo era retrabalhado pelo Klauss, com um trabalho técnico primoroso e certamente, muitas vezes, com a contribuição de movimentos novos* (FREIRE-FILHO, 2001).

A recepção de *Mão na Luva* – quando o teatro dançou

Essa presença constante da dança, sobretudo a valsa, pode ter influenciado a circularidade das marcações, bastante destacada pela crítica na época e considerada por Aderbal, como um estigma na apreciação do seu trabalho, mas que nos remete à trajetória circular de um casal valsando num salão. Como observou Macksen Luiz:

> *Aderbal usou o seu código muito pessoal de direção. Das marcações circulares a uma exploração interpretativa detalhada, elaborou uma transcrição cênica a qual não escapou, sequer, da pesquisa sonora do rico diálogo. [...] As cenas se armam e se desfazem quase ao ritmo de valsa tocada ao sinal da inexorabilidade e da dependência da união, e mantém uma circularidade de movimentos eficiente para demonstrar tanto a angústia das conversas à mesa do jantar quanto para revelar as fissuras do jogo do medo [...].* (MACKSEN, 17/12/1984: 2).

A técnica corporal de Klauss Vianna foi identificada, pela crítica da época, como um importante aliado na construção de uma encenação ágil, na qual a "movimentação cênica dos atores" constituiu um "exercício extenuante e ininterrupto, de ritmo intenso", que reproduzia a "tensão do conflito existencial" (KAUFFMAN, 04/12/1984) vivido pelo casal. Uma "integração" no palco que se parecia com um "balé" (LIANO JR., 11/12/1984) e, para a qual, os atores estavam tão afinados, que atingiram "movimentos que sempre se completavam" (MACKSEN, 17/12/1984: 2):

> *É preciso considerar também que, além do talento do diretor, a equipe que criou este espetáculo é tão excepcional que tornou possível a concretização de todos os projetos da direção. Klauss Vianna amplia a significação de cada gesto sem comprometer a naturalidade das interpretações. Há em cena um belo desenho, uma espécie de coreografia, representando o desejo, a aproximação e a solidão (LIMA, 30/09/1984: 41).*

O trabalho de corpo transparece ainda por intermédio das críticas recebidas pelos atores, com destaque para a técnica corporal de Juliana, que representava o "combate freqüentemente corporal" entre o casal, com o "corpo inteiro" (AYALA, 25/03/1985: 3), surpreendendo pelo seu "domínio da voz"; posto que havia feito apenas a personagem Marlene em *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder, um papel mudo, que conferiu à atriz o prêmio de Revelação, pelo APCA de São Paulo, em 1982. E, no seu desempenho, foi notada uma elegância coreográfica, que imprimia leveza e musicalidade aos movimentos. A expressão facial da atriz também foi analisada e comparada a uma "máscara enigmática", que se prestava "bem às controvérsias interiores da personagem" (MAGALDI, 22/09/1984: 11).

Nanini, que foi premiado com um Molière e um Mambembe, como o melhor ator do ano pelo seu desempenho no espetáculo, recebeu igualmente críticas elogiosas, ressaltando-se a sua presença cênica, como um "ator que não perde um segundo da vida do personagem" e que estabelecia uma "comovente comunicação" com a platéia (AYALA, 25/03/1985: 3). O crítico Sábato Magaldi (22/09/1984: 11) reconheceu no ator o "gesto seguro" e a "inflexão corretíssima", numa justa medida, que caracterizava o estilo dos velhos "monstros sagrados" do teatro, destacando-o como o "jovem galã mais talentoso da época".

O espetáculo foi considerado como um trabalho "enxuto" (LIANO JR., 11/12/1984), que valorizou os atores, numa montagem "sóbria" e "despojada", quase desprovida de cenário, denotando um "profundo amor pela obra" (MAGALDI, 22/09/1984:11). Recebeu inúmeros prêmios no Brasil, como o prêmio Inacen, como um dos cinco melhores espetáculos do ano e o prêmio Florencio no Uruguai, como o melhor espetáculo estrangeiro, em 1985. A direção valeu a Aderbal Freire-Filho os prêmios Golfinho de Ouro e Mambembe, no Rio de Janeiro, e ao escritor Vianinha, um Mambembe Póstumo, como melhor autor.

Não obstante o reconhecimento da crítica, *Mão na Luva* não fez sucesso na sua temporada paulista. Fato esse agravado pela primeira crítica do jornal *Folha de São Paulo* na época, em que Edélcio Mostaço (15/09/1984) se mostrou perplexo diante de um texto que não compreendeu, e no qual não reconheceu "virtudes dramatúrgicas". O crítico definiu a encenação como um paradoxo, por ter implicado num "árduo trabalho de equipe (cenografia, expressão corporal e iluminação) que criou um aparato inteiramente fora de sintonia com a trama", causando um "insuportável vazio ao cabo de poucos minutos".

Após três meses em cartaz com a casa vazia no Teatro Maria Della Costa, trouxeram a montagem já adaptada[179] para o Rio de Janeiro e estrearam no Teatro Gláucio Gill, lotando a casa. Essa nova temporada emplacou a montagem como um grande sucesso, não apenas da crítica, mas também de público, proporcionando as premiações acima citadas.

Mão na Luva foi assinalada por Klauss Vianna (1990: 41) como um dos seus últimos trabalhos no teatro, uma vez que na década de oitenta, em São Paulo, ele se voltou mais para a sua primeira instância, a dança. É curioso notar que a *mise en scène* dessa montagem assumiu, igualmente, uma conotação de dança, coincidindo com essa fase profissional de Klauss Vianna.

---

[179] Marco Nanini (2002) contou que a montagem inicial resultou longa, por causa dos inúmeros *flash-backs*, minimizados por Aderbal Freire, por ocasião da vinda para o Rio de Janeiro.

O "diretor de movimento" – um especialista do corpo

Mão na Luva "encerrou" com maestria o trabalho de Klauss Vianna como preparador corporal no teatro brasileiro. Quando o diretor Aderbal o definiu como um especialista não empregou o termo em vão. Klauss Vianna já contava com cinqüenta e sete anos de idade e quarenta de profissão. Havia trabalhado durante duas décadas com inúmeros diretores e instruído vários corpos de atores, não só em cena, como também, nas suas aulas. Logo, o suporte técnico que ofereceu para a *mise en scène* de Aderbal, como notou o próprio diretor, foi insuperável.

Klauss Vianna seguiu o processo utilizado nas outras montagens e dividiu o seu trabalho em duas etapas: o "aquecimento", orientado para a preparação corporal do ator, que podia se estender até por quatro horas seguidas e o "aprimoramento das marcações", uma função reconhecida hoje como "direção de movimento"[180], mas que ele já anunciara ao assinar a "direção e movimentação corporal"[181] no programa de *Mão na Luva.*

No aquecimento, Klauss buscava ativar os "músculos profundos" dos atores, comumente "desprogramados", e que funcionavam como um suporte físico para a emoção do personagem. Já na direção de movimento, ofereceu um apoio técnico substancial, pois mapeou os movimentos e identificou os seus apoios ósseos, suporte de base para que os atores transmitissem plenamente suas intenções. Um trabalho que se integrou de tal maneira à direção, que contaminou a encenação com a dança, transformando a peça numa espécie de *pas de deux.*

Klauss Vianna pouco trabalhou com o teatro depois de *Mão na Luva*, mas disseminou a função da preparação corporal, contribuindo para que ela se tornasse indispensável a partir da década de 70. Acredita-se que refletir hoje sobre a sua obra coreográfica no teatro contribui para a compreensão de uma atividade, que vem se desenvolvendo nos últimos quarenta anos no Brasil, a preparação corporal do ator, uma função constante no teatro brasileiro contemporâneo, que sem dúvida, deve muito a Klauss Vianna.

---

[180] A preparadora corporal Neide Neves, professora da técnica Klauss Vianna, citou ainda o termo "dramaturgia corporal" para nomear esta função. (NEVES, 2004).

[181] Observe-se que no programa da peça em São Paulo, Klauss Vianna assinou a "Direção e Movimentação Corporal". Todavia no convite para a apresentação comemorativa n° 200, no Teatro Gláucio Gill, sua função foi assinalada como "Criação e Direção da Técnica Corporal". O que coincide com a época, década de oitenta, em que Klauss Vianna passou a definir seu trabalho como – "Técnica de Corpo Klauss Vianna". (Cf. VIANNA in CARVALHO, 1987).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DO PREPARADOR CORPORAL AO DIRETOR DE MOVIMENTO – O LEGADO

Chegando ao final deste livro, acreditamos ter cumprido seus objetivos, principalmente, o de ter realizado um amplo levantamento da fase carioca do coreógrafo Klauss Vianna no teatro brasileiro, que resultou na documentação de uma vasta obra. Esta obra inclui nada menos que trinta e duas montagens, das quais vinte e quatro foram encenadas no Rio de Janeiro de 1967 a 1979. A variedade de funções exercidas neste período denota uma atividade em constante evolução, cujo foco principal foi sempre o trabalho do ator.

Tomando por base os depoimentos de artistas-testemunhas e a fortuna crítica da época, foi possível traçar um perfil das relações de Klauss Vianna com o teatro, fator relevante no desdobramento de sua técnica corporal. A análise-reconstituição desta obra revelou novos dados, que elucidam questões sobre a função da preparação corporal, geralmente restrita à denominação de expressão corporal.

Com efeito, a diversidade de termos assinados por Klauss Vianna nos programas das montagens indica uma pesquisa ininterrupta, fundamentando a função de preparação corporal. Diversidade esta que não se restringe à variação terminológica, pois responde aos múltiplos projetos que emergiram do teatro carioca na década de setenta, sempre tendo por elo principal a figura do ator. Tanto na primeira geração moderna, como Tônia Carrero, quanto na segunda, como Rubens Corrêa, era o ator, na maioria dos espetáculos, que requisitava a presença de Klauss Vianna, da mesma forma como nos dias atuais continua requisitando o preparador corporal.

Portanto, a análise-reconstituição da obra de Klauss Vianna não poderia ter tido outra chave de leitura senão a própria terminologia adotada pelo coreógrafo, ignorando a cronologia, que resultou numa espécie de dinâmica em espiral, alternando o aparecimento de novos termos com antigos. Este livro foi, portanto, estruturado em duas partes que indicam o movimento geral de uma obra iniciada como coreografia e encerrada como direção e movimentação corporal, apesar de matizada por outras funções.

A primeira parte abordou o contato inicial com o teatro, quando Klauss Vianna era requisitado como coreógrafo para intervir em "musicais"[182] e sua parceria com os atores, matriz da preparação corporal. Inclui, também, a sua volta aos palcos como ator profissional, e a introdução do termo-transitório dinâmica corporal. A segunda parte analisou o contato com o grupo Teatro Ipanema, quando a expressão corporal tornou-se imprescindível para a escritura cênica do grupo, a parceria entre a preparação corporal e a direção, a sua própria experiência como diretor e o seu legado maior – o diretor de movimento.

Uma questão predominante durante a fase inicial de sua obra foi a demanda dos diretores que, reconhecendo seus limites na área da dança, requisitavam a intervenção de Klauss Vianna durante a encenação de musicais. "Era muito comum acontecerem coisas assim, um diretor de teatro imaginar uma movimentação em um espetáculo e chamar alguém ligado à dança para criar alguma coisa. Mas era sempre essa *dancinha* e foi nesse sentido que aceitei o trabalho" (VIANNA e CARVALHO, 1990: 32).

É interessante lembrar que este tipo de parceria remonta ao séc. XVII, quando os *maîtres de ballet*, na França, coreografavam os *divertissements* das peças teatrais, que incluíam números de balé, como as de Molière. Função esta que no Rio de Janeiro, no séc. XX, costumava contar com a participação de bailarinos e coreógrafos do Teatro Municipal, que tinham nos espetáculos ligeiros do Teatro de Revista, a possibilidade de complementar seus salários.

---

[182] Ainda que estas montagens apresentem dramaturgias textuais diversas, optou-se em classificá-las sob o gênero de musicais, pois conferem à música importante função significante.

Mas ainda que estes trabalhos iniciais possam ser vistos como indícios do que viria a ser a preparação corporal, constituem um campo de atuação limitado voltado, preferencialmente, para a marcação coreográfica. E o primeiro contato de Klauss Vianna com o corpo do ator na *Ópera de Três Vinténs*, em 1967, mostrou a inoperância da coreografia, tal como fora trabalhada antes na dança. Da mesma maneira que o balé clássico, técnica na qual Klauss se especializara, demonstrara ser uma ferramenta inviável perante um elenco numeroso e heterogêneo, submetido a um ritmo acelerado de ensaios.

Deste modo, a desconstrução que o coreógrafo já realizara anteriormente na didática do balé clássico, foi retomada e os fundamentos do movimento corporal pesquisados em outras áreas tais como as artes plásticas, a anatomia e a física foram instrumentalizados para o corpo do ator. Esta primeira coreografia para o teatro foi identificada pela atriz Marília Pêra como uma "não-dança", pois negava os princípios formais do balé clássico. Era uma espécie de dança mais "orgânica" e de "acordo com o seu personagem".

Outra diferença, notada pela bailarina Sônia Magalhães, foi a marcação coreográfica a partir dos movimentos criados pelas próprias bailarinas, contrário à idéia de um "movimento-modelo", comum ao balé clássico e à dança moderna que então se fazia no Rio de Janeiro. A crítica carioca também estranhou este novo trabalho corporal, considerando-o como um "simulacro de coreografia", com marcações "grotescamente fáceis", que fugiam aos padrões apoteóticos dos musicais de Revista.

A Ópera de Três Vinténs foi um marco inicial na trajetória de Klauss Vianna, pois revelou os limites de um procedimento coreográfico originário da dança, gerando a pesquisa de um método que pudesse atender às questões específicas do corpo do ator. É possível que o coreógrafo tenha incorporado, da dramaturgia de Bertolt Brecht, o conceito de "distanciamento"[183] que costumava empregar ao se referir, entre outros, ao trabalho sobre a emoção: "É preciso que haja sempre um distanciamento físico e crítico do que faço e do que digo. A emoção deve ser distanciada: ela é proveniente de uma técnica, é inerente aos músculos, ao espaço, aos ossos, ao corpo". *A Ópera de Três Vinténs* foi, portanto, o marco inicial de um quiasma entre as áreas da dança e do teatro carioca, que Klauss Vianna promoveria intensamente na década de setenta: "O teatro, à noite, modificava a dança, de dia. E tudo se juntava numa coisa só" (VIANNA e CARVALHO, 1990: 80 e 33).

---

[183] O Distanciamento Brechtiano pode ser detectado, entre outros, nos *songs*, ou canções da *Ópera de Três Vinténs*, que diferente do canto harmonioso e ilustrativo da ópera e da comédia musical provoca um estranhamento por causa da sua paródia grotesca e ritmo sincopado. (PAVIS, 1999: 367).

Ainda no mesmo ano de 1967, Klauss assinou a coreografia de outro musical, *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, com o Teatro Experimental, antigo parceiro de Belo Horizonte, para o qual costumava dar aulas de movimento, no início dos anos 60. Participou, em seguida, da polêmica *Roda Viva*, coreografando o coro, que incomodaria muita gente. É fundamental assinalar que o processo de encenação desta montagem, com destaque para a *choréia* e o incentivo recebido do diretor Zé Celso, liberaram sua teatralidade, concorrendo para a matriz da sua nova linguagem corporal. A agressiva *Roda Viva* anunciava, em 1968, o que aconteceria na década de 70, a explosão do corpo do ator e o *boom* da expressão corporal.

O marco final desta primeira fase, dedicada basicamente aos musicais, foi *A Capital Federal*, em 1968, último espetáculo em que assinou apenas a coreografia. Observe-se que na sua cronologia esta montagem sucede a de *Hipólito*, no qual ele já havia introduzido um novo termo, a dinâmica corporal.

A utilização do termo dinâmica corporal na montagem de *Hipólito* indica claramente uma transição no seu trabalho corporal, quando subverteu a conotação estrita da dança que subsistia no termo coreografia. Utilizada inicialmente apenas para designar a transcrição de passos de dança e não a sua criação (FEUILLET: 1700), a coreografia teve sua acepção atual no séc. XIX e seu manifesto no século XX, quando Serge Lifar (1905-1986) defendeu sua autonomia perante as outras artes, tais como a música, o teatro e a pintura.[184]

Hipólito inaugurou, ainda, a parceria entre o trabalho de corpo e a pesquisa musical, que Klauss Vianna e Cecília Conde desenvolveriam nos intensos laboratórios de corpo e voz, que tiveram seu ápice no grupo Teatro Ipanema. A dinâmica corporal, termo transitório, provavelmente herdado da Física, foi, portanto, um complexo sistema cênico, unindo a coreografia adaptada para o corpo do ator e a pesquisa de um novo método corporal.

---

[184] Sobre a genealogia da coreografia ver, entre outros: (GINOT e MICHEL, 2002); (LECOMTE, et al., 2003); (BOURCIER, 1987).

Klauss Vianna encontrou na parceria com os atores um terreno fértil para o desenvolvimento de suas pesquisas. Com a atriz Tônia Carrero, iniciou um trabalho corporal durante os ensaios de *Navalha na Carne*, em 1967, que atravessou a década de 70, sempre recorrente nas produções desta atriz-empresária. É sintomático que seu nome não tenha sido mencionado no programa desta peça, afinal que função assinar numa montagem na qual não havia coreografias?

A resposta veio quatro anos depois, com *Casa de Bonecas*, de 1971, quando Klauss Vianna assinou pela primeira vez a preparação corporal, legado maior de sua obra. Este trabalho compreendia não somente um aquecimento corporal preliminar, como também interferia na construção dos personagens, notadamente pelo descondicionamento da imagem corporal. A desconstrução da imagem corporal deturpada, que interfere na capacidade de expressão do ator, era uma premissa para Klauss Vianna e pode ser reconhecida nos métodos de diretores-pedagogos, tais como Antunes Filho: "Você desconstrói o estereótipo físico do ator. A persona. Tento destruir a persona. A pessoa tem que estar ciente de que usa uma persona, uma defesa. Eu tenho que destruir essa defesa" (ANTUNES FILHO, 06/02/2000).

Simultaneamente, exercícios "psico-corporais" relacionando aspectos físicos e psicológicos do personagem, tais como a "visualização especular" e o "gosto não gosto", este último incorporado pelo diretor-professor Cecil Thiré ao seu repertório, eram amplamente utilizados nesta fase, diferenciando o trabalho de Klauss do de outros profissionais da época, como definiu Tônia Carrero: "Que eu saiba, é o único professor que faz esse tipo de *approach*, físico e mental, do ator com relação ao texto" (PONZIO, 12/01/1992).

Observe-se que esta preparação corporal distinguia-se da coreografia e da dinâmica corporal. A sua atuação compreendia um aquecimento preliminar, que preparava os atores para a cena, mas não implicava, necessariamente, que Klauss Vianna interviesse nas marcações, como declarou o diretor Cecil Thiré. Por outro lado, este tênue limite entre as áreas de atuação do preparador corporal e do diretor pode ser considerado um aspecto fundador desta função e se perpetua nos dias de hoje. Em casos extremos, pode comprometer seriamente a parceria "preparador-diretor", como analisou o coreógrafo Dominique Dupuy[185] diante da hierarquia que vigora, ainda hoje, no sistema teatral francês:

> *Mas não é com os atores que não funciona. É com o diretor. É com o diretor que complica. É muito difícil determinar qual é o seu lugar, qual é a sua verdadeira função... E até onde você pode ir sem entrar em competição, e que isso ainda seja interessante para você. É muito complicado. E... não é fácil. Eu tive o mesmo problema com os diretores de ópera, mas talvez tenha sido mais fácil com eles do que com os diretores de teatro*[186]. [Tradução livre da autora].

Acredita-se, por isso, que o sistema teatral brasileiro, no modo como vem se estruturando a partir da figura do ator, foi altamente favorável ao surgimento desta nova função, a preparação corporal, e à sua permanência na cena teatral. A preparação corporal proposta por Klauss Vianna contou com a sua própria experiência como ator, graças ao inesperado convite de José Wilker para integrar o elenco de *Trágico Acidente Destronou Tereza*, em 1968. Esta montagem revelou dois "novos" atores na cena teatral carioca: Renata Sorrah e Klauss Vianna.

---

[185] Dominique Dupuy e sua companheira Françoise Dupuy são pioneiros da dança moderna francesa, a partir da herança expressionista alemã, que receberam, entre outros, do coreógrafo Jean Weidt, no final dos anos 40 em Paris. Desde então vêm atuando decisivamente em prol da dança moderna e de sua pedagogia, organizando escolas de formação como o *RIDC – Rencontres Internationales de Danse Contemporaine*, em 1969. Mas a obra dos Dupuy na França, tal qual os Vianna no Brasil, não se restringiu apenas ao campo da dança, dialogando intensamente com o teatro, no qual trabalharam como coreógrafos inúmeras vezes.

[186] *Mais ce n'est pas avec les comédiens que ça ne va pas. C'est avec le metteur en scène. C'est avec le metteur en scène que ça se complique. C'est trés difficile de determiner quelle est votre place, quelle est votre vraie fonction... Et jusqu'où vous pouvez aller sans marcher sur ses brisées et que ça reste intéressant pour vous. C'est très compliqué. Et... c'est pas facile. C'est un peu la même chose avec les metteurs en scène d'opéra, mais peut être que ça a été plus facile avec les metteurs en scène d'opéra que avec les metteurs en scène de théatre.* (DUPUY, 2006).

O ator Klauss Vianna pôde, deste modo, por em prática princípios caros ao seu trabalho de preparação corporal, como a "economia de esforços", a "desconstrução da imagem corporal" e o "distanciamento crítico". A sua sofisticada representação do homossexual/mãe Renatinho, liberta de estereótipos e clichês, demonstrou o valor da semântica corporal. Embora a recepção crítica tenha sido unânime em elogiá-lo, Klauss Vianna só voltaria à cena como ator três anos depois, em *Hoje é dia de rock*, no Teatro Ipanema.

No Teatro Ipanema consolidou seu trabalho para o corpo do ator, encontrando neste grupo tempo e espaço para desenvolvê-lo. Inicialmente requisitado apenas como coreógrafo, para intervir no *Jardim das Cerejeiras*, em 1968, conquistou um lugar tão significativo que, dois anos depois, no *Arquiteto e o Imperador da Assíria*, sua função já definia uma nova disciplina – a expressão corporal. A expressão corporal surgiu, portanto, num ambiente extremamente propício, no qual Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa, herdeiros da lição moderna textocêntrica, se dispuseram a experimentar novas formas de encenação e interpretação. Partindo da dramaturgia não realista de Arrabal, que beira o teatro do absurdo, foi possível promover a desconstrução de praticamente todos os sistemas cênicos.

Ao esvaziar o palco do cenário e figurino figurativos, o ator teve seu corpo desnudado dos dispositivos cênicos usuais que vestiam o "corpo-formal", do tipo "um copo de uísque na mão direita e a outra apoiada na lareira", ou ainda, "uma mão segurando o cigarro e a outra dentro do bolso". Coube à interpretação não realista preencher este vazio, o que expôs sobremaneira o corpo do ator em cena, indicando a necessidade de um preparador corporal, função inexistente no grupo até então. A dimensão que a expressão corporal atingiu nesta montagem ganhou destaque com José Wilker, cuja desconstrução corporal possibilitou uma nova organização, de tal modo estruturada, que atingiu a mesma autonomia significante de um corpo de bailarino.

A parceria de Klauss Vianna com o grupo Ipanema alcançaria, entretanto, seu ápice no ano seguinte, na ritualística *Hoje é dia de rock*, de 1971, o maior sucesso do grupo na década de 70, que provocou forte empatia no público jovem. Se no *Arquiteto e o Imperador da Assíria* o corpo do ator conquistara seu espaço interno e sua projeção no espaço cênico, em *Hoje é dia de rock* a grande conquista foi ultrapassar o espaço liminar do palco e comungar um ritual cênico diretamente com o público.

É o "corpo-rock" sem limites, da contracultura, das drogas, do *drop out*, da vida em comunidade, do *religare* e da transcendência. Como resistir a tantas apelações, em meio ao clima de censura e repressão instaurado pela ditadura militar? *Hoje é dia de rock* se transformou no maior fenômeno do grupo Ipanema e projetou a expressão corporal como sistema cênico autônomo na cena carioca.

Todavia, a reconstituição e a análise desta montagem revelaram uma polissemia implícita no trabalho de expressão corporal de Klauss Vianna, que compreendia mais de uma função. Foi possível identificar sua atuação na preparação corporal, nas marcações de cena, na coreografia e no eventual auxílio terapêutico que prestava quando os atores se machucavam. Isto sem falar do duplo trabalho de "ator-preparador" por ele realizado e de sua interpretação de um personagem marginal – o bêbado Seu Guilherme.

A expressão corporal apareceria em mais quatro espetáculos atrelada ao nome de Klauss Vianna, totalizando seis montagens em que ele assinou sua participação deste modo. Trata-se de produções independentes de atores e diretores, nas quais sua intervenção realizou-se de modo pontual, diferente dos intensos laboratórios do grupo Ipanema. O que talvez justifique o fato de Klauss Vianna ter continuado a utilizar, outras denominações para designar sua função, como a preparação corporal nas montagens com Tônia Carrero e a dinâmica corporal, com o diretor Paulo Afonso Grisolli.

Klauss Vianna desenvolveu uma parceria singular com o diretor Paulo Afonso Grisolli, que teve início durante a encenação do musical experimental *Alice no País Divino-Maravilhoso*, em 1970. Participar do processo de criação coletiva, que caracterizou esta montagem, redimensionou seu trabalho corporal em contexto mais abrangente, quando pôde dialogar diretamente com os outros sistemas cênicos em território livre. Instalou-se, a partir de então, uma interdisciplinaridade entre a direção de Grisolli e a dinâmica corporal de Klauss, que persistiu em outras montagens, como: *Por Mares Nunca de Antes Navegados*, em 1972 e *Não me maltrate, Robinson*, em 1977.

Esta parceria "preparador-diretor" evoluiu para uma co-direção na montagem da *Nau Catarineta*, em 1976, dando origem a uma nova função – a direção corpo/espaço. O que nos leva a dizer que o diretor Grisolli funcionou como um passador da escola lacaniana, no sentido amplo do termo, pois foi um porta-voz do desejo de Klauss de tornar-se também um diretor. Algo estranho, se considerarmos que Grisolli poderia ter herdado a lição moderna textocêntrica francesa, em seus estágios com Roger Planchon e Jean Vilar, na década de 60, na França. Mas, compreensível, quando se avalia a sua atuação como um dos expoentes do teatro de vanguarda carioca, que polemizou a escritura cênica em montagens como *Onde canta o sabiá*, em 1966.

O diretor e também secretário da cultura, Paulo Afonso Grisolli, identificou em Klauss Vianna um forte aliado tanto nos seus projetos teatrais, quanto na administração de instituições públicas, como a escola de Teatro Martins Pena (1976-1978) e o INEARTE (1978-1980). E, finalmente, Grisolli testemunharia uma das passagens mais significativas na trajetória de Klauss Vianna, a de preparador corporal à diretor na peça *O Exercício*, em 1977.

Klauss Vianna dirigiu duas peças no Rio de Janeiro: *O Exercício*, em 1977 e *Conversa entre mulheres*, em 1978, que seriam inicialmente dirigidas por José de Anchieta e Nélson Xavier, respectivamente. Nas duas foi chamado para substituir diretores que precisaram interromper o processo de encenação, seja por compromissos pessoais, como Nélson Xavier; ou por incompatibilidade de linguagem com os anseios do elenco, como José de Anchieta. Logo, o convite para que o coreógrafo Klauss Vianna assumisse a encenação, trazia implícito o desejo dos atores pela semântica do corpo. Para Maria Pompeu, *Conversa entre mulheres* foi uma estratégia que lhe possibilitou representar seu primeiro monólogo, enfrentando seus limites.

Marília Pêra e Gracindo Jr. tiveram em *O Exercício* a oportunidade de se aprofundarem no trabalho de ator, revendo atitudes mecanizadas ao longo de suas carreiras artísticas. A encenação despiu ambos os atores de seus vícios e cacoetes, desencadeando um processo de autoconhecimento, que trouxe à tona a representação em estado puro, sem artifícios. Esta peça constitui um ápice na trajetória de Klauss Vianna, quando a sua função conquistou autonomia, respondendo pela encenação como um todo. O que afetou o sentido da preparação corporal, que abarcou a direção, como verificado na montagem de *Mão na Luva*, em 1984, quando assinou a direção e movimentação corporal.

A encenação de *Mão na Luva*, dirigida por Aderbal-Freire Filho, sintetiza a trajetória de Klauss Vianna no teatro brasileiro, não somente por ter sido a sua "última" peça, mas porque foi possível nela identificar as duas fases distintas que caracterizam a sua função: a preparação corporal e a direção de movimento.

A preparação corporal compreendia um trabalho de aquecimento com os atores Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha, no qual eram sensibilizados, entre outros, os músculos profundos, como um suporte para a emoção; o que permitia aos atores alcançar a variação de tônus necessária às mudanças bruscas de emoção, decorrente dos *flash-backs* da peça. Esta preparação corporal foi aberta no início à equipe técnica, a pedido do ator Marco Nanini, para criar um estado de concentração e integração durante os ensaios. Recurso que continua baseando, nos dias de hoje, a demanda dos atores que requisitam a preparação corporal em produções que reúnem um elenco pela primeira vez.

Na segunda fase, Klauss Vianna trabalhava no aprimoramento das marcações do diretor, mapeando os movimentos e identificando seus apoios detalhadamente, para que os atores transmitissem plenamente suas intenções, sem se machucar. Nesse momento, Klauss funcionava como um diretor de movimento que cuidava da sintaxe corporal, assegurando organicidade à movimentação e, eventualmente, sugerindo novos movimentos. Desta forma, Klauss transformou o "corpo a corpo" dos atores em *Mão na Luva* numa grande coreografia...

A documentação e análise da obra do coreógrafo Klauss Vianna no teatro esclarece, finalmente, a genealogia da preparação corporal, uma função por ele instaurada na década de 70 no teatro carioca, com a colaboração, entre outros, de Angel Vianna, e que vem se desenvolvendo há quarenta anos no panorama nacional. Espero que esta publicação contribua para o conhecimento desta função fundamental em nosso teatro.

Gostaria de concluir com um depoimento pessoal. Na véspera da estréia de *Confissões das Mulheres de 30*, em 1992, dirigida por Domingos Oliveira, na qual participei dos ensaios, ele me perguntou como eu iria assinar minha função na ficha técnica. No momento não soube o que responder, apenas pressenti que não deveria ser "coreografia" e retornei a questão, perguntando a sua opinião. Ele respondeu que seriam duas funções: a primeira - "a velha expressão corporal" e a segunda - "a assistência de direção". Hoje compreendo que o trabalho que realizei nesta peça reúne dois aspectos primordiais do legado de Klauss Vianna: a "preparação corporal" e a "direção de movimento".

A memória de Klauss Vianna e seu extraordinário carisma sobrevivem nos dias de hoje, na lembrança daqueles que guardam em seu corpo e espírito, reminiscências de sua obra, a resultante maior de seu legado:

> *Porque ele [Klauss] realmente disse que gostava de fazer teatro; mas dançar, de entrar em cena para dançar... ele pessoalmente gostava de criar. Ele queria ser só coreógrafo. E foi só coreógrafo. Ele fez Amanuense Belmiro, Caso do Vestido, Egmont, Marília de Dirceu [...] Quando começamos o Ballet Klauss Vianna, ele me obrigou a fazer coreografia de criança. Fiz a primeira coreografia, e falei: "Eu não sou coreógrafa. Eu não sei coreografia". E ele falou: "Se vire. Você já devia saber. Já dançou tanto". Imagine como nós dois aprendemos coreografia: na marra.*
> Angel Vianna (2006).

> *A lembrança que eu tenho desse trabalho [A Ópera de Três Vinténs] é da Angel sempre demonstrando o que o Klauss sugeria. E os dois trabalhando juntos com muita delicadeza e determinação, tentando viabilizar as pantomimas dançadas que elaborávamos juntos [...]. E a participação do Klauss e da Angel foi muito objetivo: Klauss era a tranqüilidade e Angel a energia. Lembro-me de sempre sentir imensa ternura pelo Klauss e de sempre ter desejado repetir outro trabalho com ele.*
> José Renato (1999).

> *Ele me deu uma noção de espaço maior, de distância e de energia. Ensinou-me a ser uma melhor atriz, através do corpo. E me ensinou a ficar mais espiritualizada também, porque ele era muito, buscava algo além desse mundo, embora o trabalho dele no corpo fosse bastante concreto e detalhista. E a partir do Klauss comecei a perceber e tomei consciência de que quando vou fazer um personagem, não vou muito pela psicologia. Quando vou construir um personagem, preciso ter o desenho dela. Principalmente, como*

ela anda, fala, senta e gesticula. Esse trabalho era muito bonito e nunca mais encontrei ninguém que fizesse isso.
Marília Pêra (1999).

Eu acho que o tipo de conhecimento do Klauss - e incluo o da Angel - é uma palavra que é a sabedoria, mestre. Porque é uma forma simples, que encerra praticamente tudo, que tem uma coisa inteira, redonda, encontrada, e que não dita regra. É simples, de repente, é um ovo de Colombo, o bê-á-bá, muito simples, e ao mesmo tempo muito complexa, muito inteira e completa.
Fauzi Arap (2004).

Para mim é um entendimento real do corpo, porque Deus nos deu o corpo para trabalhar e emocionar as pessoas, com esse trabalho. Tanto para rir, quanto para emocionar com lágrimas, seja o que for é o estudo do corpo. Mas eu cheguei à conclusão que o que a gente vai fazer no palco é [...] por carência de amor, a gente quer ser amada. Não tem mais do que isso, qualquer bailarino precisa, essa coisa de você ficar sem admiração dos outros. E toda a ciência que a gente precisa para usar isso me interessa profundamente, meu interesse pelo Klauss é que eu sabia que com ele eu ia muito mais longe do que as pessoas que não tinham o conhecimento dele, eu poderia impressionar a quem me assiste muito mais. Se resume a isso.
Tônia Carrero (2004).

Olha, ele [Klauss Vianna] era uma pessoa muito meiga, muito doce. A busca, essa meiguice tinha um papel muito importante nele trabalhar as pessoas para que se soltassem, se liberassem. Então, era uma espécie de parteira doce. É, ele tinha muito isso de se interessar individualmente por cada pessoa, para poder fazê-la desabrochar. Isso com essa coisa dele, que era um homem grande, mas doce, delicado, meigo mesmo.
Nélson Xavier (2004).

As lembranças que eu tenho do meu trabalho no teatro com o Klauss são o que elas deixaram impregnadas em mim, as experiências com ele foram muito definitivas na minha transformação como ator. Isso no momento do Veludo, quando o trabalho de corpo me permitiu ter coragem de ser simples e despojado para fazer

o Veludo tirando de mim. E, na Dama de Copas, quando ousei desafiar o espaço físico. O caminho é esse, ele transformou o panorama teatral do Brasil, a partir do Rio de Janeiro. Transformação é o que eu penso do Klauss.
Emiliano Queiroz (2006).

O que me vem de imediato é a figura do Klauss. Porque a figura do Klauss é a de um bailarino. Ele tinha esse magnetismo que a figura em movimento transmite quando vemos um espetáculo de dança. Mas a própria figura do Klauss era em si mesmo, uma figura de bailarino. Lembrar do Klauss é como se estivesse vendo ele nesse minuto, aqui, fazendo um passo, ou uma coreografia, ou ensinando algo, em termos de movimento.
Jota D'Ângelo (2006).

Estava à procura de formas de passar conhecimento, e era um amor de pessoa. Eu não me lembro dele falar alto. Não é self-control, era o jeito dele. Enfim alguém que apostou a vida no campo do conhecimento da arte, não só da reprodução. Ele procurava e pesquisava as técnicas dele. Normalmente as pessoas saem, vão para Nova York, passam dois meses e voltam com todas as técnicas e aplicam. Ele fazia de acordo com quem estava lá, com o material humano que ele tinha. Ele procurava, dentro da medida das pessoas fazer algo que pudesse aflorar a expressão. E a Angel é unha e carne, viveram juntos, fizeram juntos. E ela continua fazendo.
Antônio Pedro (2005).

Trabalhei com ele em 68, na peça Roda Viva. Fizemos a coreografia juntos. Foi uma pessoa extremamente importante, despojou a coreografia, tirou os clichês do corpo, da dança no Brasil. Despiu o bailarino, fez ser uma pessoa voltada para o seu próprio corpo, seus ossos, a descoberta do corpo. Ele fez um trabalho que despreparou muita gente para preparar outra coisa que ainda vai acontecer. Ele fez com a dança o que João Gilberto fez com a música: o minimalismo da coisa. Limpou a dança de uma coisa colonizada, importada. O trabalho do Klauss buscava a negação do clichê e era voltado para descobrir a dança do aqui agora, nem contemporânea, nem pós-moderna.
Zé Celso (PONZIO, 14/04/1992).

Um homem corajoso, mas de uma coragem com a vida, de enfrentar a vida. Ele podia ter momentos em que estava triste, podia estar deprimido, sem saber que caminho seguir, mas sempre resolvendo, sempre indo, enfrentando os preconceitos na dança, em tudo, derrubando coisas estabelecidas, aquele status quo. Então, a primeira coisa que me vem dele, além do talento, da sensibilidade. Foi um homem corajoso; exemplar para mim.
Renata Sorrah (2006).

O Klauss foi uma pessoa que admirei muito, com quem gostei muito de trabalhar. Ele era duro no sentido de tirar tudo de você, mas não de ser mal educado e nunca de te destruir. Um encontro que foi produtivo, que enriqueceu muito a minha arte da música, a parte humana e a da expressão. Quando você se percebe mais, você consegue perceber também o outro, então ele me ajudou muito na minha carreira de educadora, com o compromisso com o social, de se preocupar, de olhar esse povo como é que anda, ver as posturas que demonstram.
Cecília Conde (2002).

Penso como um mestre, como formador. Eu acho que era tão garoto, no sentido de formação ainda, que não tenho a veleidade de dizer: Eu fui amigo do Klauss. Eu tive a honra de conviver com o Klauss, conversar várias vezes com ele, mas como aprendiz de feiticeiro. Eu queria até ter sido mais amigo do Klauss, eu queria ter conhecido ele mais, ele sempre foi muito misterioso. Sempre na dele, misterioso, para mim. Aquele guri de 21 anos, começando na vida. E ali aprendi um monte de coisa.
Caíque Botkay (2004).

Me vem assim um carinho enorme, uma grande admiração. Pela suavidade, pela capacidade de liderança, como era interessante trabalhar com ele, e ele ia entrando, lendo o corpo do ser humano, chegando mais perto de entender o que é uma pessoa. Isso não é para qualquer um não. E ele não fazia a leitura física, mecânica, muscular, ortopédica, de funcionamento do ser humano, ele fazia a leitura da expressão do sentimento e das características do ser humano. É, alguma coisa que eu pude observar com muita afinidade

na escultura de Michelangelo, quando eu vi, me veio tudo isso na cabeça por causa do Klauss, em 75, eu estava em plena fase.
Cecil Thiré (2004).

O Klauss participou de peças de teatro como ator, Hoje é Dia de Rock, que eu adorei, na época foi me transtornando, uma coisa lindíssima. Eu fiquei morrendo de inveja de não ser parte do elenco. E o Wilker no Arquiteto e o Imperador da Assíria foram momentos de expressão corporal, de corpo, que eu invejei, queria ser parte dessa história. Quer dizer, nessa época eu queria ter sido o Klauss, o Wilker, tudo. Identificava-me completamente. E eram "obras do Klauss", em que tinha a participação dele. O Klauss tinha essa repercussão, não só do que ele fazia diretamente comigo, mas com o que ele construía nas cenas, nos espetáculos.
Michel Robim (2005).

Quando eu penso no Klauss... Não tem nada a ver com profissão, com o exercício profissional dele não. De imediato me vem o ser humano Klauss, quer dizer, que eu visitava na casa dele no Leblon, que fazia uns almoços de domingos à tarde, uma pessoa que era muito afetuosa, muito de interior mesmo, da província, que nunca se deixou contaminar pelo cosmopolitismo. Como se ele resumisse lá, nele, aquela coisa: Se você quer falar para o mundo, fale da sua aldeia. O Klauss conversava com a gente de Minas. E que é efetiva a contribuição que ele deu ao teatro, notavelmente pouco conhecida nos dias de hoje, pouco avaliada e pouco aproveitada.
José Wilker (2006).

Mais do que um grande professor, porque eu o considero um mestre, para mim ele é "o mestre", onde eu aprendi tudo de corpo. Porque eu não tinha noção, não juntava corpo com teatro. Eu fazia ginástica, aula de dança, e tudo, mas não tinha capacidade de fazer essa ligação entre uma coisa e outra. E o Klauss me ensinou que o personagem é uma mente, uma fala, mas é um corpo também. Isso ficou para sempre comigo.
Leyla Ribeiro (2005).

Acho que a palavra para o Klauss é respeito. Por isso ele não coreografava, ele te preparava, sabia que você teria algo para fazer, que, sendo seu era melhor do que qualquer coisa que ele tentasse botar numa forma dele. E ele me ensinou a me respeitar, porque o trabalho da consciência corporal começa assim, já é uma atitude de respeito, de prestar atenção em si mesmo, aprender a ouvir o que o teu corpo está dizendo. Eu não achava que tivesse nenhuma empáfia, mas ele apontou o meu queixo, a minha empáfia, e tive que admitir que, fosse porque motivo fosse pelo medo, pela timidez, tinha uma empáfia.
Eduardo Tornaghi (2005).

Eu acho que ficou um jeito de fazer teatro, que a gente talvez tenha abandonado, o momento teatral de uma criatividade, que não vejo mais, talvez seja saudosismo da minha parte. Mas não vejo nada tão provocativo, quanto havia nessa época, em que as pessoas se arriscavam às novas linguagens, novas estéticas, os atores se entregavam, porque a Marília não tinha começado ontem, ela já era a Marília Pêra. Eu também, não tinha começado ontem, portanto não eram dois jovens atores tentando uma nova linguagem, não, era uma tentativa de vida mesmo.
Gracindo Júnior (2002).

Era uma pessoa muito adorável. Ele tinha aquele carisma, e quem se aproximava dele gostava muito. Aquele homem muito grande, uma alma muito infantil, muito doce, quer dizer, que não correspondia àquele físico, com aquele físico ele poderia ser um brutamontes, enorme e, no entanto, era de uma doçura, de uma delicadeza, que deixou muitas saudades...
Maria Pompeu (2005).

[Nosso] encontro veio depois do Exercício, aonde vi o trabalho dele, que achei extraordinário. Mas só fui entender mesmo, quando comecei a conviver com ele, fazendo as aulas, nos ensaios e depois as aulas particulares. Morro de saudade disso, pela pessoa, porque ele era uma criatura muito legal, conversávamos muito, éramos companheiros. Querendo ajudar o artista, compreendendo o ator, tenho muita saudade dele e desse período, com muita fe-

licidade. Lamento, porque acho que uma pessoa dessas não podia morrer. Você sempre se conhece melhor através dos personagens, porque se faz um trabalho de pesquisa pessoal e das outras pessoas, e ele contribuía muito nessa pesquisa do personagem, dando toda a base emocional, a maturidade, tudo isso veio muito com ele.
Marco Nanini (2002).

A peça toda [Mão na Luva] era como uma dança. O Klauss nos acompanhou quotidianamente e sempre nos dava uma confiança imensa, contribuindo com dicas preciosas. A direção de Aderbal foi magistral e havia harmonia entre todos, inesquecível. Tenho ainda, uma lembrança bem nítida de uma aula com Klauss, no seu estúdio da Rua Augusta, quando seguindo suas indicações, num determinado momento de um salto, tive a impressão de voar, até senti medo, mas ele riu e disse: "está vendo como você pode?". Tenho o Klauss como meu padrinho e a Angel como minha madrinha.
Juliana Carneiro da Cunha (2001).

Você me perguntou que memória eu tenho do Klauss. Eu diria que de um mestre, essa sensação de sabedoria, pois o que ele propunha ou dizia, a gente via como resultava. E de fato era um saber que ele tinha e que sabia nos passar. Ele dizia: "faça assim", e a gente sentia. Então essa idéia de mestre, de sábio, uma pessoa que tem um conhecimento, que é da sua especialidade e por extensão da vida, eu associo muito ao Klauss Vianna.
Aderbal Freire Filho (2001).

Ah, é uma lembrança que era impossível você não gostar do Klauss, ele era uma pessoa maravilhosa, uma simplicidade. Ele não era o "Klauss Vianna". Ele sempre se deu num patamar muito humano. Ele era uma pessoa que realmente faz muita falta. Esse amor que eu tinha pelo Klauss, o que eu aprendi, ele foi um grande mestre, ele abriu os meus olhos para ser uma pessoà mais humana. Se dar mais nas aulas, ter uma entrega maior. Foi uma pessoa especial.
Thereza D'Aquino (2005).

O Klauss viveu no Brasil, mas acho que se ele estivesse em algum outro lugar, que desse um pouco mais de atenção, para um pesquisador, um criador fazer o seu trabalho, a questão seria diferente. Ele nunca teve, praticamente, nenhum incentivo. Ele sobrevivia de dar aula. Absolutamente criativo, até o fim mudando os rumos do trabalho e pesquisando. Não dá para negar que ele fez uma reviravolta, ele mudou tanto a maneira de se enxergar o corpo do ator, quanto a questão da dança. Tudo que se fala hoje, a história da preparação corporal, o intérprete-criador, as artes do corpo. Isso tudo tem haver com o Klauss e com a Angel. Os dois têm uma importância muito grande nesse cenário, que é reconhecido na medida em que o Brasil reconhece e depois esquece.
Neide Neves (2004).

"*Es gibt nur einer* – Isso só acontece uma vez"[187]

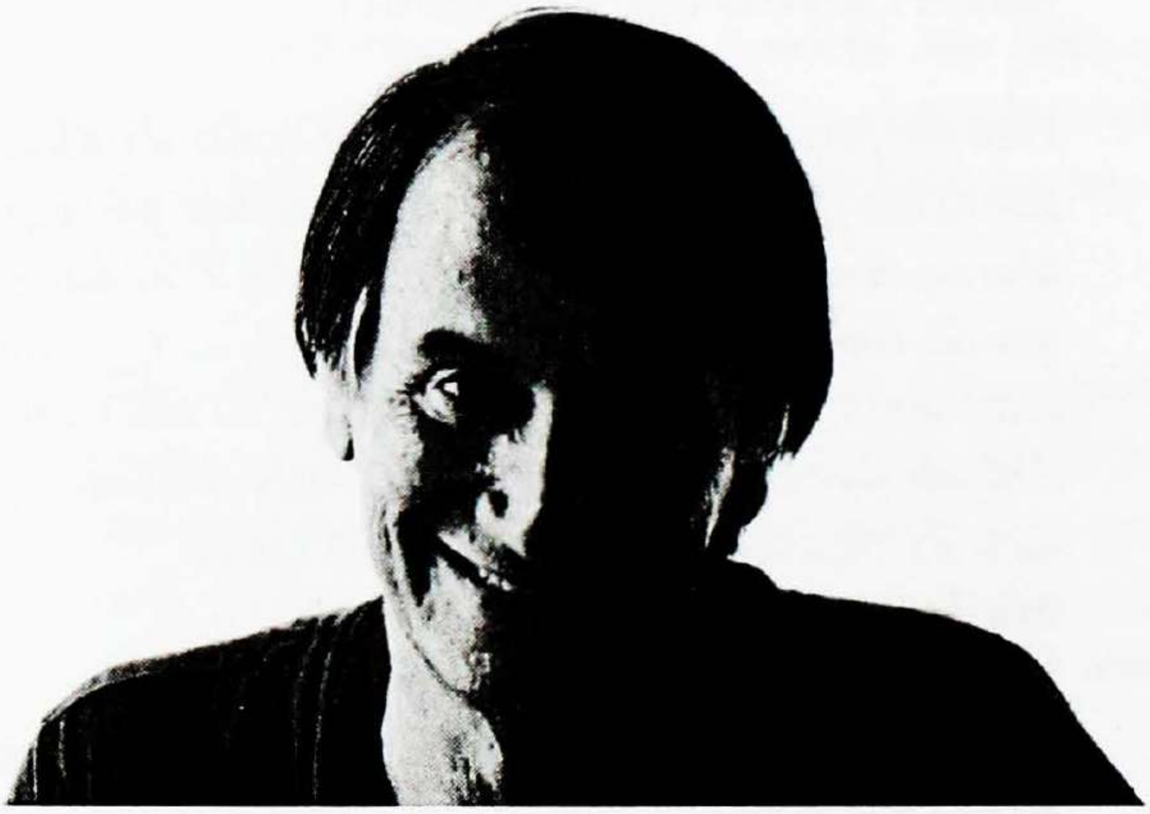


Figura 1 – Klauss Vianna (1928-1992)

---

87. Título de uma canção alemã que Klauss costumava cantar, mencionada por seu irmão Ruy Vianna (2006).

BIBLIOGRAFIA

SEMIOLOGIA DO TEATRO

GUINSBURG, J. et al. *Semiologia do teatro*. 2° ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PSICANÁLISE

DOLTO, Françoise. *L'image inconsciente du corps*. Paris, Seuil, 1984.

LACAN, Jacques. "Sobre o passe". In: *Lettres de L'École Freudienne*. N° 15. Paris, 1975. pp. 185-193. Disponível em < http://www.psicoanalisis.org/lacan>.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARTES PLÁSTICAS

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

DICIONÁRIOS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*. Trad. Desidério Murcho et al. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário filosófico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1995.

GINOT, Isabelle in : LE MOAL, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 2008.

GUINSBURG, J. et al. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARCONDES, Luiz Fernando Cruz. *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo:Annablume, 2003.

TAYLOR, John Russel. *The Penguin Dictionary of the Theatre*. Third Edition. England: Penguin Books, 1993.

FILOSOFIA

FLUSSER, Vilém. *Gestes*. Texte établi par Marc Patouche. France, HC – D'Art, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "A Dúvida de Cézanne". Trad. Marilena Chauí. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1984. 2ª ed.

____________. *Le visible et l'invisible*. France: Gallimard, 1978.

____________. "O olho e o espírito". Trad. Marilena Chauí. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1984. 2ª ed.

TAVARES, Hugo C. da Silva. *Introdução histórica à filosofia*. Belo Horizonte: Círculo Psicanalítico, 1985.

HISTÓRIA ORAL

ALBERTI, Verena. *História oral – a experiência do CPDOC.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.

HISTÓRIA DO BRASIL – 1950-1980

BUENO, Eduardo. "A cultura nos anos 60 e 70". *Brasil: uma história.* 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970.* São Paulo: Brasiliense, 1980.

MACHADO, Lucia Helena Monteiro. *A filha da Paciência; na época da Geração Complemento.* Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

__________. *Geração em transe. Memórias do tempo do tropicalismo.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 2ª ed.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

HISTÓRIA DO TEATRO

BINER, Pierre. *O Living Theatre.* Lisboa: Forja, 1969.

COUTY, Daniel e REY, Alain (org.). *Le Théâtre.* Paris: Bordas, 1980.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro I.* Trad: GUZICK, Alberto e GUINSBURG, J. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GUINSBURG, J. e SILVA, Armando Sérgio da (org). *Diálogos sobre teatro.* São Paulo: EDUSP, 1992.

LABROUCHE, Laurence. *Ariane Mnouchkine. Un parcours théâtral.* France: L' Harmattan, 1999.

MIRALLES, Alberto. *Novos rumos do teatro. Biblioteca Salvat de Grandes Temas.* Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio: Cia. Tônia-Celi-Autran*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

ARAP, Fauzi. *Mares nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: SENAC, 1998.

ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves e Pacheco, Tânia. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

BRANDÃO, Tania. *Os caminhos do ator no teatro brasileiro*. Texto inédito. Rio de Janeiro, s/d, p.1-7.

__________. "O teatro brasileiro do século XX. As oscilações vertiginosas". In: *Revista do IPHAN*, 29, 2001, p. 300-35.

CORRÊA, José Celso Martinez e STAAL, Ana Helena Camargo de. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LABAKI, Aimar. *José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002.

MACHADO, Maria Clara. *Eu e o Teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1991.

MAGALDI, Sábato. "O teatro moderno". In: *O período moderno*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1981. 1ª ed.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

__________. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989. 2ª ed.

PEIXOTO, Fernando. *DIONYSOS. Teatro Oficina*. Nº 26. MEC/SEC – SNT. Rio de Janeiro: Reser, 1982.

PÊRA, Marília e SOUZA, Flavio de. *Vissi D'arte. 50 anos vividos para a arte*. São Paulo: Escrituras, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996. 2ª ed.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

ZANOTTO, Ilka Marinho, LIMA, Mariângela Alves de, VARGAS, Maria Thereza e FERNANDES, Nanci. *DIONYSOS. Escola de Arte Dramática*. Minc Fundacen. Brasília: Imprensa Nacional, 1989. N° 29.

HISTÓRIA DA DANÇA

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

DOAT, Laëtitia. « Survivances d'Isadora ». *Repères*. N° 15. Val-de-Marne, Biennale nationale de danse, 2005. p. 16-19.

DUPUY, Dominique et Françoise. *Une danse à l'oeuvre*. Paris: CND, 2001.

GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle. *La danse au XX^e siécle*. Paris: Larousse, 2002.

LEE, Carol. *Ballet in Western Culture. A History of its origins and evolution*. London: Routledge, 2002.

LECOMTE, Nathalie et al. *Qu'apporte la danse à un spectacle ?. Cycle dramaturgie de la danse*. Alfortville: Atelier Baroque, 2003.

MONTEIRO, Mariana. *NOVERRE: Cartas sobre a dança*. Trad. e notas da autora. São Paulo: Universidade de São Paulo - FAPESP, 1998.

HISTÓRIA DA DANÇA NO BRASIL

CERBINO, Beatriz. *Nina Verchinina. Um pensamento em movimento*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna – uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

MASCARENHAS, Lúcia e ROBATTO, Lia. *Passos da dança - Bahia*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu. *Dança Moderna*. São Paulo: Sec. Municipal de Cultura, 1992.

PAVLOVA, Adriana. *Maria Olenewa. A sacerdotisa do ritmo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

REIS, Maria da Glória Ferreira. *Cidade e palco: experimentação, transformação e permanência*. Belo Horizonte: Cuatiara, 2005.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. *Setenta e cinco anos: a história que fez estórias*. Rio de Janeiro: Imprinta, 2002.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1989. Vol. 5.

TÉCNICA/ INTERPRETAÇÃO TEATRAL

ADLER, Stella. *Técnica da Representação Teatral*. Trad. Marcelo Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. 9ª ed.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

COSTAZ, Gilles (dir.). *La formation des comédiens en Europe Occidentale.UBU Scènes d'Europe*. Paris: Apite, 2004.

FÉRAL, Josette. *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*. Tome 2: Le corps en scène. Belgique: Lansman, 1998.

FERNANDES, Silvia. "Formation Interdisciplinaire du Comédien: une Expérience Brésilienne". Trad. Christine Zurbach-Valera. In: *GOURDON*, Anne-Marie (org.). *Les nouvelles formations de l'interprète. Théâtre, danse, cirque, marionnettes*. Paris: CNRS Éditions, 2004. p. 146-163.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: MEC/ Serviço Nacional de teatros, 1975. Coleção Ensaios.

LECOQ, Jacques. *Le Corps Poétique. Un enseignement de la création théâtrale.* France: Actes Sud-Papiers, 1997.

MEICHES, Mauro e FERNANDES, Sílvia. *Sobre o trabalho do ator.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages.* France: Ed. L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2003.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1963.

STANISLAVSKY, Constantin. *A construção da personagem.* Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 1986. Trad. Pontes de Paula Lima. 4ª ed.

__________. *A criação de um papel.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. Trad. Pontes de Paula Lima. 2ª ed.

__________. *A preparação do ator.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. Trad. Pontes de Paula Lima. 5ª edição.

EXPRESSÃO CORPORAL

BOSSU, Henri e CHALAGUIER, Claude. *A Expressão Corporal. Abordagens metodológicas. Perspectivas pedagógicas.* Trad. Heloysa de Lima Dantas. Rio de Janeiro: Entrelivros, s/d.

BRIKMAN, Lola. *A linguagem do movimento corporal.* São Paulo: Summus, 1989.

DALCROZE, E. Jaques. *Le rythme la musique et l'éducation.* Lausanne: Foetisch, 1965.

FUX, María. *Dançaterapia.* Trad. Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1988.

LAPORT, Nelly e BEUTENMÜLLER, Maria da Glória. *Expressão vocal e expressão corporal.* Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1974.

LORELLE, Yves. *L'Expression Corporelle – du mime sacré au mime de théâtre.* Paris: La Renaissance du Livre, 1970.

LUZ, Rogério. *Expressão Corporal: uma política do corpo.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

STOKOE, Patricia. *La expresion corporal y el niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

VIANNA, Klauss. In.: "Expressão Corporal". *1ª semana de educação artística*. Centro de treinamento de professores do estado do Rio de Janeiro, 1974.

PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del ator*. Dicionário de antropologia teatral. México: Portico de la ciudad del México, 1990.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

LECOQ, Jacques, et al. *Le théâtre du geste mime et acteurs*. Paris: Bordas, 1987.

LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: Um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE, 2003.

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.

TAVARES, Joana. "O Exercício de Klauss Vianna (1928-1992)". In: *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 135-48.

TÉCNICA DE DANÇA

FEUILLET, Raoul Auger. *Chorégraphie ou L'Art de decrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs*. Paris, 1700. Bibliothèque Nationale.

HUMPHREY, Doris. *The art of making dances*. New York: Grove Press, 1959.

MILLER, Jussara. *A Escuta do Corpo. Sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

NEVES, Neide. "A técnica Klauss Vianna vista como sistema". In: *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003. p.123-34.

____________. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.

ROBIM, Michel. *Tornando-se dançarino: como compreender e lidar com mudanças e transformações*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna – Sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

STRAZZACAPPA, Márcia e MORANDI, Carla. *Entre a arte e a docência: A formação do artista da dança*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990. 1ª ed.

__________. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005. 3ª ed.

TÉCNICA DE ANÁLISE DO MOVIMENTO/ REEDUCAÇÃO SOMÁTICA

BERTHERAT, Thérèse. *O corpo tem suas razões. Antiginástica e consciência de si*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

EHRENFRIED, L. *Da educação do corpo ao equlíbrio do espírito*. Trad. Maria Angela dos Santos. São Paulo: Summus, 1991.

FELDENKRAIS, Moshe. « Aspects d'une technique: L'expression corporelle ». *Premier Congrès International du psychodrame*. Paris: Chiron, 1964.

__________. *Consciência pelo movimento*. Trad. Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FORTIN, Sylvie et al. "Dossier: L' intelligence du corps". *Nouvelles de Danse* nº 28. Belgique: Contredanse, 1996. p. 16.

GELB, Michael *O aprendizado do corpo. Introdução à técnica de Alexander*. Trad. Monica Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GODELIEVE, Denys-Struyf. *Cadeias musculares e articulares: o método G.D.S*. Trad. Lucia Campello Hahn. São Paulo: Summus, 1995.

HANNA, Thomas. « What is somatics ? » part I. *Somatics – Magazine – Journal of the mind/ body arts and sciences*. Vol. XIV, nº 02. USA: Institut for somatic research and training, 2003. p. 50-6.

__________. « What is somatics ? » part II e III. *Somatics – Magazine – Journal of the mind/ body arts and sciences*. Vol. XIV, nº 03. USA: Institut for somatic research and training, 2003-2004. p. 46-57.

LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. Trad. Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1982.

RIBEIRO, Ana Rita e MAGALHÃES, Romeiro (Org.). *Guia de abordagens corporais*. São Paulo: Summus, 1997.

ROLF, Ida Pauline. *Ida Rolf fala sobre Rolfing e realidade física*. Org.: Rosemary Feitis. Trad. Maria Silva Mourão Netto. São Paulo Summus, 1986.

SARVÂNANDA, Georg Kritikos. *Yoga em casa*. Belo Horizonte: Comunicação, 1977.

TEIXEIRA, Letícia. *Conscientização do movimento: Uma prática corporal*. São Paulo: Caioá, 1998.

TERRA, Ana. "Processo criativo em dança no ensino superior. Educação somática e o desenvolvimento de novas sensibilidades nos treinamentos do intérprete-criador da dança". In: *Memória Abrace VII*. Florianópolis: IOESC, 2003. p.183-5.

TODD, Mabel E. *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*. USA: Princeton Book Company, 1959.

WEBER, Suzane. "A educação somática como fonte de conhecimento para a dança". In: *Memória Abrace VII*. Florianópolis: IOESC, 2003. p. 204-5.

ANATOMIA

CALAIS-GERMAIN, Blandine. *Anatomia para o movimento. Vol 1*. São Paulo: Manole, 1991.

TEORIA/TEORIA DO TEATRO

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1985.

BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Callado. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1970.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEORIA DO CORPO - MOVIMENTO

ALMEIDA, Marcus Vinícius Machado de. *Corpo e Arte em Terapia Ocupacional*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.

BERNARD, Michel. *Le Corps*. France: Éditions du Seuil, 1995.

MAUSS, Marcel. "Les Techniques du corps". *Journal de Psychologie*. France: 1936. XXXII, n 3-4.

TEORIA DA DANÇA

CALAZANS, Julieta et al. *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.

DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

KATZ, Helena. « O coreógrafo como DJ ». In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (org). *Lições de dança – 1*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998. p. 13.

DRAMATURGIA ESTRANGEIRA

ARRABAL, Fernando. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Trad. Leyla Ribeiro e Ivan de Albuquerque. Rio de Janeiro: Banco de Peças - Biblioteca da UNIRIO. 2004.

BRECHT, Bertolt, et al. *A Ópera de Três Vinténs*. Trad. Luis Antonio Martinez Corrêa. Rio de Janeiro: Banco de Peças - Biblioteca da UNIRIO. 1972/ 73.

CARLINO, John Lewis. *O Exercício*. Trad. Roberto de Cleto. Rio de Janeiro: Banco de Peças - Biblioteca da UNIRIO. s/d.

EURÍPEDES. *Hipólito*. FERREIRA, Miguel Luiz de Araújo (org.). Rio de Janeiro: Banco de Peças - Biblioteca da UNIRIO. 2002.

IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. Trad. Cecil Thiré. São Paulo: Abril, 1976.

MAUGHAM, W. Somerset. *A Casada Constante*. Trad. Cecil Thiré. Rio de Janeiro: Banco de Peças - Biblioteca da UNIRIO. s/d.

TCHECOV, Anton P. *O Jardim das Cerejeiras*. Trad. de Olga Obry e Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: GRD, 1967.

WILLIAMS, Tennessee. *Doce Pássaro da Juventude*. 1959. Trad. Cecil Thiré. Adaptação, Fauzi Arap e Tonia Carrero. Exemplar datilografado. Rio de Janeiro: Biblioteca Klauss Vianna, Faculdade Angel Vianna. s/d.

DRAMATURGIA BRASILEIRA

ASSIS, Machado de. *A Mão e a Luva*. São Paulo: Globo, 1997.

AZEVEDO, Arthur de. *A Capital Federal* (1897). PT00043. Rio de Janeiro: MINC/ FUNDACEN (CEDOC/FUNARTE).

BLOCH, Jonas e DÂNGELO, Jota. *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

FERNANDES, Millôr e RANGEL, Flávio. *Liberdade, Liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

GRISOLLI, Paulo Affonso. *Trilogia do Avatar*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1975.

__________. *Palatravi Malac Mic – Inesperadas aventuras de Robinson Crusoé*. Exemplar datilografado. Rio de Janeiro: Biblioteca Klauss Vianna, Faculdade Angel Vianna, 1973-1974.

__________. *Nau Catarineta – Barca do Povo*. Exemplar datilografado. Rio de Janeiro: Biblioteca Klauss Vianna, Faculdade Angel Vianna. s/d.

GRISOLLI, Paulo Affonso e LEMOS, Tite de. *A Sagrada Família*. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Teatro. SNT/ MEC, 1967.

__________. *Por Mares Nunca de Antes Navegados... Elegia a Camões*. Exemplar datilografado. Rio de Janeiro: Biblioteca Klaus Vianna, Faculdade Angel Vianna, 1972.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Roda-Viva*. LUIZ, Miguel (cat.). Rio de Janeiro: Banco de Peças - Biblioteca da UNIRIO. 2002.

LEMOS, Tite de, et al. *Alice no País Divino-Maravilhoso*. Exemplar datilografado. Rio de Janeiro: Biblioteca Klauss Vianna, Faculdade Angel Vianna. s/d.

MARCOS, Plínio. "Navalha na Carne". In: *Plínio Marcos – seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto*. São Paulo: Global, 2003. P. 137-69.

PEDROSO, Bráulio Nuno de Almeida. "As Hienas". In: *Teatro de Bráulio Pedroso*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. Vol. II.

RATTON, Carlos Alberto Ratton. *Conversa entre mulheres*. Exemplar datilografado. Rio de Janeiro: Biblioteca Klaus Vianna. Faculdade Angel Vianna. s/d.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Mão na Luva. In: *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984. 2ª ed.

VICENTE, José. *Hoje é dia de rock*. Rio de Janeiro: Lia Ed., 1972.

__________. *Os Convalescentes*. Exemplar datilografado. Rio de Janeiro: Biblioteca Klauss Vianna. Faculdade Angel Vianna. s/d.

WILKER, José. *Trágico Acidente Destronou Tereza. Encontrada em notícias de jornal.* PT02042. Rio de Janeiro: FUNARTE - CEDOC, 1967.

CRÍTICAS E ARTIGOS EM JORNAIS, REVISTAS, PROGRAMAS E SITES

"A ESTRÉIA COM DIREÇÃO DE MARILDA". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09/05/1971, p. 12.

ALENCAR, Edigar de. "Espetáculos do Rio". *A Notícia*. Rio de Janeiro, 11/11/1968.

ALENCAR, Miriam. "Tonia Carrero. A bela senhora nas asas do Doce Pássaro da Juventude". *Jornal do Brasil*. Revista de Domingo, nº 29. Rio de Janeiro, 24/10/1976, p. 13-4.

AMARAL, Maria Teresa. "Teu Nome é Mulher". *Última Hora*. Rio de Janeiro, 17/14/1980. p. 3.

ANCHIETA, José de. "Despojamento." *Programa da peça: O Exercício*. Rio de Janeiro, 1977.

AQUINO, Dulce. "Klauss Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade". *Revista de arte e cultura. Piracema.* N° 01. Rio de Janeiro: Funarte/Ibac, 1993. p. 110-8.

ARARIPE, Oscar. "O Arquimperador d'Assíria". *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 10/05/1970.

ARRABAL, Fernando. "O Teatro como cerimônia 'pânico'". In: *Programa em revista. A leitura favorita do público de teatro.* Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, 1970.

__________. "Hoje (não) é Dia de Rock". *O Jornal.* Seção Artes. Rio de Janeiro, 14/11/1971. p. 07.

__________. "Os Convalescentes". *O Jornal.* Rio de Janeiro, 06/06/1970.

AVELLAR, Marcelo Castilho. "A trajetória da dança". In: *Revista Comemorativa 100 anos de BH.* Belo Horizonte, Rona, 1997.

AYALA, Walmir. "Mão na Luva. Um estado de vida". *Última Hora.* Caderno Showbiz. Rio de Janeiro, 25/03/1985. p. 03.

AZEVEDO, Marinho de. "Arte e Vida". *Revista Veja.* Rio de Janeiro, 06/04/1977. p. 103.

__________. "Dois Artistas com Medo de seu Público". *Jornal do Brasil. Caderno B.* Rio de Janeiro, 25/03/1977. p. 04.

BARROS, Luiz Alípio de. "Tônia, sempre Tônia...". *Última Hora.* Rio de Janeiro, 05/09/1979.

BEATRIZ, Sônia. "Alice, uma estória do divino maravilhoso". *Correio da Manhã.* Seção Ela. Rio de Janeiro, 08/06/1970, p. 04.

BLANCO, Armindo. "O Exercício de Marília / Marília e Gracindo: Brilhante, mas Pueril". *Jornal A Notícia.* Rio de Janeiro, 06/09/77.

__________. "Uma atriz na chuva". *A Notícia.* Rio de Janeiro, 28/03/1978.

BRAGA, Rubem. "Os Tempos de Tônia". *Programa da peça Constantina.* Rio de Janeiro, 1974.

__________. "Roda Viva". *Diário de Notícias.* Guanabara, 23/01/1968.

BEUTTENMÜLLER, Glorinha. "Glorinha Beuttenmüller entrevista Angel Vianna – A voz e o corpo do teatro". *Jornal do Brasil.* Revista de Domingo. Rio de Janeiro, 26/09/1999. p. 03-06.

CADERNO B. *Jornal do Brasil,* 13/07/1968, p. 06.

"CHICO BUARQUE FALA DA ESTRÉIA TEATRAL - DA SUCURSAL DO RIO". *Estado de São Paulo*. São Paulo, 17/12/1967.

CLETO, Roberto de. "Casa de Bonecas". *O Dia*. Rio de Janeiro, 07/11/1971.

COMODO, Roberto. "Klauss Vianna. 1928 – 1992. A dança da vida." *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 14/04/92.

"CONVALESCENTE: VISÃO DA DIRETORA". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23/09/1970.

"CONVERSA ENTRE MULHERES". *Última Hora. UH Mulher*. Rio de Janeiro, 25/03/1978. p. 10.

CURI, Norma. "O amor, a outra militância de Vianinha". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10/09/1984.

"DIA 3, 'A BARCA DO POVO' ANCORA NA FONTE DA SAUDADE". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26/06/1975.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. "A Capital Federal". Rio de Janeiro, 17/11/1968.

ENRIQUE, José. "Klauss Vianna. Esqueçam a forma, tudo é o movimento". *Jornal A Tarde*. Seção Fim de Semana. Salvador, 31/05/1986.

"EXERCÍCIO, UM PRESENTE GRATIFICANTE". *O Globo*. Rio de Janeiro, 01/ 04/77.

FILHO, Antunes. "Entrevista concedida para Nelson de Sá e Marcelo Rubens Paiva – Parte 3". *Folha de São Paulo.* Caderno Mais. São Paulo, 06/02/2000.

FRANCO, Marcella. "O afeto que se abre. O Vianinha amoroso volta em montagem de 'Mão na Luva', peça que o Vianinha político nunca teve coragem de mostrar". *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 22/08/2001. p. 02.

[G. de A.]. "Chico e a sua Roda-Viva". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23/01/1968.

[G.M]. "Escreve o Teatro Universitário – A Klauss Vianna". *O Globo – Suplemento para Minas Gerais*. Rio de Janeiro, 01/ 07/ 59.

GONÇALVES, Martim. "A Capital Federal". *O Globo.* Rio de Janeiro, 13/11/1968.

__________. "'As Hienas' no Teatro da Praia". *O Globo*. Rio de Janeiro, 08/06/1971, p. 7.

GONÇALVES, Max. "Hipólito". *Programa da Peça*. Estado da Guanabara, 1968.

GRISOLLI, Paulo Afonso. "Alice no País Divino-Maravilhoso". *Programa em revista*. Rio de Janeiro, 1970.

__________. "Anti-exercício é o trabalho." *Programa da peça. O Exercício*. Rio de Janeiro, 1977.

__________. "O encolhido ousar de um Camões subjetivo". Por Mares Nunca de Antes Navegados... Elegia a Camões. Programa da peça. Rio de janeiro, 1972.

HERKENHOFF, Alfredo. "Exercício, Uma Ginástica Teatral de Marília e Gracindo Jr." *Jornal Última Hora*. Revista. Rio de Janeiro, 25/03/77. p. 01.

"HOJE, TEATRO PÂNICO DE ARRABAL". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28/08/1970.

JAFA, Van. "A Ópera de Três Vinténs". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15/01/1967.

__________. "Die Dreigroschenoper". *Correio da Manhã*. Caderno da Cultura. Rio de Janeiro, 29/01/1967.

__________. "Trágico Acidente Destronou Teresa". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03/09/1968.

__________. "Lançamento: 'A Capital Federal'". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07/11/1968.

JORNAL DO COMÉRCIO. Rio de Janeiro, 28/07/1968.

KATZ, Helena. "Klauss Vianna agora no palco". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29/07/1986.

KAUFFMAN, Rita. "Um hiato romântico na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho". *O Globo*. Rio de Janeiro, 04/12/1984.

LEITE, Luiza Barreto. "O Jardim das Cerejeiras". *Jornal do Comércio*. Guanabara, 27/10/1968.

LEVI, Clovis. "O EXERCÍCIO, (Contra o Super-homem/ em defesa da fragilidade)". *O Globo*. Rio de Janeiro, 25/03/77.

LIANO, Jr. Nelson. "Mão na Luva, um inédito de Vianinha menos político". *Última Hora*. Rio de Janeiro, 11/12/1984.

LIMA, Mariângela Alves de. "Mão na Luva, espetáculo íntegro". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30/09/1984. p. 41.

LOPES, Nayse. "O corpo de baile de Angel – Livro, exposição e filhos rendem tributo à mestra mineira que mudou os rumos da dança no Brasil". *Jornal do Brasil.* Caderno B. Rio de Janeiro, 07/04/1998. p. 01.

LUCIA, Vera. "Peça: Hoje é dia de rock todo dia." *Revista Veja.* Rio de Janeiro, 02/08/1972, p. 61.

MACHADO, Duda e MAGALHÃES, Geraldo. "Geração complemento: Breve história dos anos 50, quando se consumia Ionesco e os 'Cahiers du cinéma' nas mesas do Alpino". *Estado de Minas.* Feminino, Belo Horizonte, 10/07/1988, p. 07.

MACIEL, Luiz Carlos. "A nossa Alice (I)". *Última Hora.* Rio de Janeiro, 03/08/1970.

___________. "A nossa Alice (II)". *Última Hora.* Rio de Janeiro, 04/08/1970.

___________. "Arrabal e Pânico". *Última Hora.* Rio de Janeiro, 23/04/1970.

___________. "A vitória de Teresa". *O Paíz.* Rio de Janeiro, 03/08/1968.

___________. "Personagens de tragédia em busca de ternura". *Revista Fatos e Fotos.* Rio de Janeiro, 12/09/1968.

MACKSEN, Luiz. "A revalorização do corpo". *Programa em revista* – nº 20. Rio de Janeiro, 15/10 a 15/11/1971. p. 5-9.

___________. "Klauss mostrou que o teatro dança". *Jornal do Brasil.* Caderno B, Rio de Janeiro, 07/04/1998, p. 1.

___________. "O jogo teatral em estado pleno". *Jornal do Brasil.* Caderno B. Rio de Janeiro, 17/12/1984. p. 02.

MAGALDI, Sábato. "Mão na Luva, enésima prova de talento de Vianinha". *Jornal da Tarde.* Sessão - Divirta-se. São Paulo, 22/09/1984. p. 11.

"MAM TEM NOVO CURSO DE PESQUISA FÍSICA: CORPO-SOM-PALAVRA". *O Globo.* Rio de Janeiro, 14/04/72. p. 09.

[M. I.]. "Roda Viva". *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 26/ 01/ 1968.

MARINHO, Flávio. "A estréia de Teu Nome é Mulher: Reflexões sobre o poder do dinheiro". *O Globo.* Rio de Janeiro, 30/08/1979, p. 35.

___________. "A unida tripulação da 'Nau Catarineta'". *O Globo.* Rio de Janeiro, 14/07/1976.

___________. "O programa duplo do mutirão". [*Última Hora - UH*]. Rio de Janeiro, 24/03/1978.

__________. "Um exercício de amor ao teatro". *Jornal Tribuna da Imprensa.* Rio de Janeiro, 22/04/1977. p. 10.

MELO, Geisa. "'As Hienas' e Bráulio Pedroso". *Jornal Última Hora.* Rio de Janeiro, 12/05/1971.

[M. I.]. "Roda Viva". *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 26/ 01/ 1968.

MICHALSKI, Yan. "'Alice': com que sonham as adolescentes (I)". *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 19/08/1970.

__________. "'Alice': com que sonham as adolescentes (III)". *Jornal do Brasil.* Caderno B. Rio de Janeiro, 20/08/1970, p.2.

__________. "A nave do som". *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 24/07/1976.

__________. "A ópera de três vinténs. (I)". *Jornal do Brasil.* Caderno B, Rio de Janeiro, 25/01/1967.

__________. "A ópera de três vinténs (II)". *Jornal do Brasil.* Caderno B, Rio de Janeiro, 26/01/1967.

__________. "Arrabal: As combinações de um caleidoscópio selvagem". *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 26/04/1970.

__________. "A Voz Ativa de 'Roda Viva' (I)". *Jornal do Brasil.* Caderno B, Rio de Janeiro, 31/01/1968.

__________. "A Voz Ativa de 'Roda-Viva' (II)". *Jornal do Brasil.* Caderno B, Rio de Janeiro, 31/01/1968.

__________. "Chico: teatro e cinema". 1988. In: <www.chicobuarque.com.br>.

__________. "Escola Martins Pena, nova visão do Ensino Teatral". *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 02/1976.

__________. "Hipólito: entre a culpa e corpo". *Jornal do Brasil.* Caderno B. Guanabara, 1968.

__________. "O Arquiteto e o Imperador da Assíria". *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 06/05/1970.

__________. "O Baú, ideal do eterno feminino?". *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 07/09/1979.

__________. "Oh! Oh! Oh! Minas Gerais". *Jornal do Brasil.* 1º Caderno. Rio de Janeiro: 10/01/1968. p. 10.

____________. "O longo caminho da cabeça aos membros (I)". *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 24/12/1968, p. 2.

____________. "O longo caminho da cabeça aos membros (II)". *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 27/12/1968, p. 2.

____________. "Os Convalescentes: um ato de entrega (II)". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10/06/1970.

____________. "O vôo das palavras selvagens". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16/08/1977.

____________. "Pássaro insuficientemente amargo". *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 26/10/1976, p. 2.

____________. "Primeira Crítica: Roda Viva". *Jornal do Brasil*. Guanabara, 18/01/1968.

____________. "Quando a vida no Rio era risonha...". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24/11/1968.

____________. "Se correr a hiena pega". *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 21/05/1971, p. 2.

____________. "Sonhos no império da Assíria (II)". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/05/1970.

____________. "Trágica Política Fechou o 'Teresa". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28/07/1968.

____________. "Uma Navalha que brilha". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19/10/1967.

____________. "Um 'playground' adulto no palco". *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 02/08/1970, p.12.

MOSTAÇO, Edélcio. "Tédio no palco, irritação na platéia". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15/09/1984.

NAME, Daniela. "Eterno recomeço: Angel Vianna volta ao palco como bailarina dirigida por Paulo Caldas". *O Globo*. Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 22/03/1999, p. 01 e 04.

"NAU CATARINETA ENCERRA HOJE SEMINÁRIO NO CENTERARTES". *O Jornal*. Montes Claros, 08/06/1976.

NOLL, João Gilberto. "Hoje é dia de rock. Começa um novo tempo para o rock". *Última Hora – Guanabara*. Rio de Janeiro, 21/11/1971. p. 13.

O JORNAL. Idéia Nova. "Os novos mares da poesia de Camões". Rio de Janeiro, 28/05/1972.

OLIVEIRA, Roberta. "Ainda é dia de rock. Mesmo sem seus fundadores, Teatro Ipanema quer reviver tempos de burburinho". *O Globo*. Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 27/01/2002, p. 1-2.

OLIVEIRA, Roberta. "Universo de José Vicente de volta ao Ipanema". *O Globo*, Rio de Janeiro, 05/05/2000.

O POPULAR. Goiânia, 18/05/1978. p. 13.

OSCAR, Henrique. "Alice no País Divino – Maravilhoso Estreará Hoje". *Diário de Notícias*. Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 29/07/1970, p. 04.

__________. "Às Hienas". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26/05/1971.

__________. "O Arquiteto e o Imperador da Síria no Teatro Ipanema (I)". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 12/05/1970.

__________. "Peça de Brecht na Sala Cecília Meireles". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 20/12/1966.

__________. "Peça: Hoje é dia de rock (II) – 2ª parte." *Diário de Notícias*. Caderno "Diversões". Rio de Janeiro, 04/11/1971.

__________. "Trágico Acidente Destronou Teresa". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 02/08/1968.

PACHECO, Tania. "Uma conversa equivocada". *O Globo*. Rio de Janeiro, 26/03/1978.

__________. "Um extenso discurso sobre a importância de voar". *O Globo*. Rio de Janeiro, 17/08/1977, p. 34.

PELTIER, Luzia. *Manchete*. nº 808. Rio de Janeiro, 14/10/1967, p. 103.

PIGNATARO, Iolanda. "A guerra e paz de Klauss Vianna no balé". *Estado de Minas*. Feminino, Belo Horizonte, 06/03/1980.

PONZIO, Ana Francisco. "Casa própria para o mestre das estrelas". *O Estado de São Paulo*, Caderno 2. São Paulo, 12/01/1992.

__________. "Klauss Vianna". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14/04/1992.

__________. "Klauss Vianna – Um incansável pesquisador da dança, ou do corpo". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12/07/1986.

PRADO, Magaldi. "A energia do corpo na arte de cada um". *Revista Transe.* N° 11, p. 17.

RACHEL, Vera. "A Roda Viva de Chico Buarque." *Manchete.* N° 823. Rio de Janeiro, 27/01/1968. p. 22.

RANGEL, Maria Lúcia. "A magia de uma nau pelos mares poéticos dos sons". *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 14/07/1976.

ROCHA FILHO, Rubem. "Um triângulo reinventado". *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, Caderno B. 11/01/1969, p. 2.

SAMPAIO, Marília. "Angel, a pensadora da dança – palestras, workshops, oficinas espetáculos festejam 15 anos da escola inspirada no revolucionário método da coreógrafa criado com o marido, Klauss Vianna". *Jornal do Brasil.* Caderno B. Rio de Janeiro, 09/12/1998. p. 01.

SANZ, Luiz Alberto. "O impacto de Roda Viva". *Última Hora.* Guanabara, 22/01/1968.

"SEM VESTIBULAR, UMA ESCOLA DE SONHOS". *Uh Revista.* Rio de Janeiro, 14/12/1976.

SENNA, Orlando. "Dois portugueses e um equívoco". *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 04/06/1972.

SUCURSAL DE BRASÍLIA. "Corte em peça gera um comício". *Jornal do Brasil,* Brasília, 19/03/1968.

SUCURSAL DE BRASÍLIA. "Motivos políticos e de ordem moral fazem polícia interditar mais três peças". *Jornal do Brasil.* Brasília, 29/01/1969.

TABORDA, Tato. "Trágico Acidente, bons atores usados numa experiência honesta". *Última Hora.* Rio de Janeiro, 10/08/1968.

TAIAR, Cida. "Klauss Vianna, com o coração atento à emoção da dança". *Folha de São Paulo.* São Paulo, 19/ 07/1983.

"TEATRO VAI INTEGRAR O SOM, CORPO E PALAVRA". *O Jornal.* Rio de Janeiro, 06/10/1971.

THIRÉ, Cecil. *Programa de Casa de Bonecas.* Rio de Janeiro: 1971.

"TODO RISCO E PAIXÃO VALE". *Diário Popular.* São Paulo, 29/ 04/ 1989.

"TRÁGICO ACIDENTE DESTRONOU TEREZA". *Jornal do Comércio.* Rio de Janeiro, 28/07/1968.

TRISTÃO, Mari'Stella. "Dança: Klauss Vianna e Baleteatro/ Minas". *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 09/06/1980.

TUMSCITZ, Gilberto. "O território livre de Alice". *O Globo*. Rio de Janeiro, 29/07/1970, p.11.

ÚLTIMA HORA. "Esta é a Roda Viva". São Paulo, 19/05/1968.

"UM DRAMA UNIVERSAL NA PRIMEIRA ESTRÉIA DE 1978: 'Os Emigrados'". *Jornal do Brasil*. Estado da Guanabara: 04/01/1978.

VIANNA, Klauss. "Alice no País Divino-Maravilhoso". *Programa em revista*. Ano I, nº 5. Rio de Janeiro, 1970. P. 21.

__________. "A revalorização do corpo". *Programa em revista – nº 20*. Rio de janeiro, 15/10 a 15/11/1971, p. 5-9.

__________. "A visão interior da dança contemporânea". *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, 25/10/1975.

__________. "Esqueçam a forma, tudo é o movimento". *A Tarde*. Caderno 2, Fim de Semana. Bahia, 31/05/1986.

__________. "Mais pesquisa e menos importação cultural". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30/ 11/ 1975.

__________. "O Corpo do Espetáculo". *Programa da peça: O Exercício*. Rio de Janeiro, 1977.

__________. "Oração Corporal". *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, 28/11/1975.

__________. "Pássaros que sonham voar". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17/12/1975.

VIANNA, Rainer. "De corpo inteiro". *Jornal do Brasil*. Revista de Domingo. Rio de Janeiro, 05/04/1987.

VIEIRA, Isabel. "Curtir o corpo? Não! Massacrar o corpo". *Jornal da Ponte*. [Rio de Janeiro], p. 8-9.

VIGNATI, Roberto. "Roda Viva de Chico e Celso". *Diário Popular*. São Paulo, 25/05/1968.

WERNECK, Humberto. "O melhor está por vir". *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 25/02/1989, p. 05.

WOLFF, Fausto. "Roda-Viva". *Tribuna da Imprensa*. Guanabara. 05/02/1968.

__________. "Trágico Acidente Destronou Teresa". *Jornal Tribuna da Imprensa* – Segundo Caderno. Estado da Guanabara, 15/08/1968.

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

ARAP, Fauzi. *Entrevista à Joana Ribeiro*. São Paulo, 18, agosto, 2004.

ALBUQUERQUE, Ivan de. *Entrevista à Maria Enamar.* Rio de Janeiro, 08, junho, 2001.

BOTKAY, Caíque. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 10, dezembro, 2004.

CALORI, Marinês. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Diamantina, MG, 26 e 27, julho, 2000. 32° Festival de Inverno da UFMG.

CARRERO, Tônia. *Depoimento à Maria Thereza Vargas*. Secretaria Municipal de Cultura, CCSP. São Paulo, 1994.

__________. *Depoimento para Mme. Danielle Mitterand.* Rio de Janeiro, 19/05/1986. p. 01.

__________. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 02, dezembro, 2004.

CONDE, Cecília. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 10, janeiro, 2002.

CORRÊA, Rubens. "Entrevista à Simon Khoury". *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2000.

CUNHA, Juliana Carneiro da. *Depoimento sobre Klauss Vianna*. Paris, e-mail, 23, dezembro, 2001.

__________. *Entrevista à Joana Ribeiro.* Paris, abril, 2005.

D'ÂNGELO, Jota. *Entrevista à Joana Ribeiro.* Belo Horizonte, 12, setembro, 2006.

D'AQUINO, Thereza. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 20, janeiro, 2005.

DUPUY, Dominique. *Entrevista à Joana Ribeiro.* Paris, 25, abril, 2006.

FILHO, Aderbal Freire. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 12, dezembro, 2001.

GRISOLLI, Paulo Afonso. *Depoimento: "O teatro e suas técnicas" - "Técnica do diretor"*. Rio de Janeiro: MIS, 27/10/77. (FITA DE ÁUDIO).

HOFFMANN, Ivone. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 15, novembro, 2001.

IMPÉRIO, Flávio. *Entrevista*. In: *TR – 2419*. São Paulo, CCSP, s/d, p. 4-6.

JÚNIOR, Gracindo. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 18, janeiro, 2002.

LOBO, Lenora. *Depoimento sobre Klauss Vianna*. Brasília, e-mail, 2007.

MACIEL, Luis Carlos. *Entrevista à Maria Enamar*. Rio de Janeiro, 25, janeiro, 2002.

MAGALHÃES, Sônia. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 20, fevereiro, 2007.

MARTINS, Suzana. *Depoimento sobre Klauss Vianna*. Salvador, 13, outubro, 2001.

NANINI, Marco. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 03, abril, 2002.

NEVES, Neide. *Entrevista à Joana Ribeiro*. São Paulo, 16, agosto, 2004.

PARENTE, Nildo. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 26, novembro, 2001.

PEDRO, Antônio. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 12, janeiro, 2005.

PÊRA, Marília. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 07, junho, 1999.

POMPEU, Maria. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 11, janeiro, 2005.

QUEIROZ, Emiliano. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 23, outubro de 2006.

RENATO, José. *Depoimento/fax sobre Klauss Vianna*. Rio de Janeiro, 23, junho, 1999.

RIBEIRO, Leyla. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 13, janeiro, 2005.

ROBIM, Michel. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 15, fevereiro, 2005.

ROCHA, Joel. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 09, dezembro, 2004.

SAADI, Fátima e TORRES, Walter Lima. "Entrevista de Nelly Laport". *Folhetim. Teatro do pequeno gesto*. Janeiro de 1998, número 0, p. 77-87.

SORRAH, Renata. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 12, outubro, 2006.

TEIXEIRA, Letícia. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 30, novembro, 2004.

THIRÉ, Cecil. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 08, dezembro, 2004.

TORNAGHI, Eduardo. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 16, fevereiro, 2005.

VIANNA, Angel. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 24, maio, 14 e 21, junho, 1999.

__________. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 04, novembro, 2006.

VIANNA, Fernanda. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Belo Horizonte, 07, setembro, 2006.

VIANNA, Klauss. *Entrevista à Cássia Navas*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo – Divisão de Pesquisas, janeiro, 1983.

__________. "Entrevistas à Martha Mansinho e Tânia Maria Piacentini". São Paulo: 15 e 16/09/1989 e 20/10/1989. In: MANSINHO, Martha. *Trajetória de Klauss Vianna na dança brasileira - entrevistas*. Florianópolis: UFSC, 1990.

__________. *Entrevista à Patrícia Carvalho*. Fundação Clóvis Salgado/Arquivo da Musicoteca. Belo Horizonte: 31, julho, 1987.

VIANNA, Ruy Ribeiro. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Belo Horizonte, 06, setembro, 2006.

XAVIER, Nélson. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 06, dezembro, 2004.

WILKER, José. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 10, outubro, 2006.

__________. *Entrevista à Miguel Oniga*. In: "O Osso e a alma". *Papo Teatral*. Rio de Janeiro, 1993, pp. 06-07.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

BENTO, Maria Enamar Ramos Neherer. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004. Tese de doutorado.

CRUZ, Doris Rollemberg. *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico.* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002. Dissertação de mestrado.

MONTEIRO, Ausonia Bernardes. *O trabalho com o corpo, uma experiência de expressão corporal.* Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1996. Dissertação de mestrado.

POLO, Juliana. *Inventário Angel Vianna.* Rio de Janeiro: RioArte, 2005.

ROCÍO, Salazar. *O teatro do presente: Aderbal Freire-Filho.* Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997. Monografia final do curso de graduação.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES SOBRE KLAUSS VIANNA

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959 – 1975).* Belo Horizonte: UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

____________. *Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948-1990).* Belo Horizonte: UFMG, 2009. Tese de doutorado.

BRAZ, Luzia Carion. *A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna.* São Paulo: ECA-USP, 2004. Dissertação de mestrado.

HERNANDEZ, Márcia Strazzacappa. *Fondements et enseignements des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo (Brésil) au XX ème siécle.* Paris: Paris 8-Vincennes-Saint Denis, 2000. Tese de doutorado.

MANSINHO, Martha. *Trajetória de Klauss Vianna na dança brasileira - entrevistas.* Florianópolis: UFSC, 1990.

MILLER, Jussara Côrrea. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna.* Campinas: UNICAMP, 2005. Dissertação de mestrado.

NEVES, Neide. *O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação - Técnica Klauss Vianna.* São Paulo: PUC, 2004. Dissertação de mestrado.

PEDROSO, Júnia César. *Klauss Vianna e a expressão corporal do ator.* São Paulo: UNESP, 2000. Monografia final do curso de graduação.

____________. *A Partitura Corporal do ator como composição cênico-visual.* São Paulo: UNESP, 2004. Dissertação de mestrado.

QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. *Cartilha Desarrumada – Circuitações e trânsitos em Klauss Vianna*. São Paulo: PUC, 2001. Dissertação de mestrado.

REZENDE, Luciana e VIANNA, Patrícia. *Klausiando - Nos caminhos da dança*. Campinas: PUC Campinas, 1992. Monografia.

SANTOS, Maria Thaís Lima. *Interpretação no Brasil: a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos (1970/1971)*. ECA-USP, 1994. Dissertação de Mestrado.

SOARES, Marília Vieira. *Técnica Energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo*. Campinas: UNICAMP, 2000. Tese de doutorado.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *A técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro*. VOL.I. e II. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002. Dissertação de mestrado.

___________. *KLAUSS VIANNA, do coreógrafo ao diretor de movimento. Historiografia da preparação corporal no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007. Tese de doutorado.

VIDEO, DVD

"Memória Presente: Klauss Vianna" - CASALI, Eleonora e NAVAS, Cássia. TV Anhembi. São Paulo: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo - Midiatéca da Biblioteca da ECA, 1992.

"Mão na Luva" – de Vianinha, montagem de Aderbal Freire Filho, arquivo pessoal do diretor.

"Movimento expressivo – Klauss Vianna". BOGÉA, Inês e ROIZENBLIT, Sérgio. São Paulo: Miração Filmes, 20

CEZAR, Marcus Vinicius. "Registro – 30 Anos de Teatro Ipanema". Multishow/ Globosat. Rio de Janeiro, s/d.

ANEXO – I

Cronologia de Klauss Ribeiro Vianna (1928/Belo Horizonte - 1992/ São Paulo)

1928, 12 de agosto - Nasce Klauss Ribeiro Vianna, em Belo Horizonte.

Primogênito de João Ribeiro Vianna (médico) e de Erna Maria Vianna (enfermeira). Teve um irmão mais novo, Ruy Ribeiro Vianna e quatro irmãs mais velhas do primeiro casamento de seu pai. Estudou no colégio Marconi e no ginásio misto Instituto Padre Machado, onde conheceu Maria Ângela Abras (Angel Vianna).

1947 - O Ballet da Juventude, companhia dirigida por Igor Schwesoff, se apresenta em Belo Horizonte. O coreógrafo Carlos Leite (1914-1995) é convidado, pelo Diretório Central de Estudantes (DCE), a implementar uma Escola de Balé na cidade.

1948 - Klauss Vianna se matricula na primeira turma de balé clássico, ministrado por Carlos Leite, e se torna assistente do mestre. Carlos Leite inaugura em 1950, o Corpo de Baile do Teatro Mineiro de Arte, conhecido como Ballet de Minas Gerais (Ballet Minas Gerais).

1948-1954 - Klauss Vianna participa como bailarino, de montagens do Ballet de Minas Gerais (1948-1971), coreografadas por Carlos Leite, como: *Pas de Quatre* (1948), *Cântico dos Cânticos -"O Sonho de Sulamita"*(1950), *Suíte Chopiniana* (1950), *Folhas de Outono* (1951), *Dança das Horas* (1951), *Carnaval* (1951), *As Sílfides* (1952); além de óperas como *O Guarani* (1951), *La Traviata* (1951) e *Fausto* (1954). Na mesma época, coreografou e interpretou duos de *Apache*, *Chorinho* e *Maxixe*, com Maria Ângela Abras.

1949-1951 - Estuda balé clássico em São Paulo com Maria Olenewa na Escola Municipal de Bailados. 1950 - Participa como ator de montagens amadoras de teatro como *O Retrato de Dorian Gray*, sob direção de Zuleika de Melo, no Teatro Mineiro de Arte, no Palco do Brasil Palace Hotel, em Belo Horizonte. 1951 - Retorno a Belo Horizonte, falecimento de sua mãe.

1952 - Abre, em sua casa, uma "escola" de balé. Publica seu artigo manifesto "Pela criação de um ballet brasileiro" (Belo Horizonte: Revista Horizonte, 1952) em que apresenta o conceito de movimento "idéia".

1953 - Coreografa *Ciranda* e *Rondó Capriccioso* para seus alunos.

1954 - Última apresentação como bailarino no Ballet de Minas Gerais, nas peças: *Tocata e Fuga* e *Composição*. Apresentação das alunas de Klauss Vianna, no Festival Artístico Infantil, em benefício da Sociedade Pestalozzi.

1955 - Criou seu primeiro balé *Cobra-Grande*, inspirado em *Cobra-Norato* de Raul Bopp, no Ballet de Minas Gerais; a primeira versão de *O Caso do Vestido*, e o *Desfile de Modas*. Casa-se com Maria Ângela Abras (Angel Vianna). Festival de Ballet Klauss Vianna - Apresentação das alunas. No programa: *Suíte Clássica* e *Boite*.

1956 - A coreógrafa Nina Verchinina convida Klauss e Angel Vianna para integrarem a sua companhia, no Rio de Janeiro.

1957 - Klauss remonta *A Cobra Grande*, para o Ballet Nina Verchinina, que Angel integra como bailarina. Festival de Ballet, com alunas de Klauss Vianna (Colégio Santa Maria), em Belo Horizonte.

1958 - Nasce Rainer Vianna, filho de Klauss e Angel, em 24 de janeiro. Primeiro Festival Klauss Vianna, com apoio das Amigas da Cultura. No programa: *O Caso do Vestido*, *Ângulo*, de Theotônio Jr., e *Chegança*.

1959-1960 - Klauss e Angel fundaram o Ballet Klauss Vianna. A Escola de Ballet Klauss Vianna abrigou, em sua sede, os ensaios do grupo de Teatro Experimental. Klauss ministra aulas de movimento para o elenco do grupo Teatro Experimental. Festival de Ballet Klauss Vianna. O Ballet Klauss Vianna excursiona pelo interior de Minas Gerais, e Vitória (ES).

1959-1963 - Coreografou para o Ballet Klauss Vianna: *Dom Quixote*, segundo Marius Petipa; *Études (Estudo)*, música de Schumman, *Divertissements* e *Suíte Clássica/ Suíte de danças antigas*, música de Rossini/Britten/Chopin. *Clair de*

Lune (*Pas-de-deux*), música de Debussy. *O Homem do Triângulo*, sobre argumento de Theotônio Jr. *Arabela, a Donzela e o Mito*, sobre o romance "Amanuense Belmiro", de Cyro dos Anjos, com música concreta (máquinas de escrever, automóveis, vozes, murmúrios, afinação de violino, etc). *Jazz*, música "Arlequim", de John Lewis e *Concerto Barroco*, música "As quatro estações" de Vivaldi. *O Caso do Vestido*, sobre poema de Carlos Drummond de Andrade, acompanhado pelo Teatro Experimental (remontagem). *Neblina de Ouro/ Solidão*, solo criado para Angel Vianna, argumento de Giustino Marzano, música de Sérgio Magnani. *Composição*, com música dodecafônica composta pelo maestro Carlos Eduardo Prates. *A Cobra Grande*, música de Lorenzo Fernandes (remontagem). *A Face Lívida*, sobre poema homônimo de Henriqueta Lisboa, música de Ernesto Schürmann, interpretada em vocalize por Maria Lúcia Godoy. *Egmont* e *Marília de Dirceu* (*Pas-de-deux*), sobre idéia de Sansão Castelo Branco, com modinhas imperiais, recolhidas por Mário de Andrade.

1960 - O Ballet Klauss Vianna participa da Semana de Arte de Belo Horizonte. Festival de Ballet Klauss Vianna, participação do bailarino Dennis Gray (1924-2005), com a coreografia *Delírio* (*Insônia*) sobre a "Rapsódia Sueca". Consta do programa: *A Dança da Fita*, de Igor Schwesoff, *O Caso do Vestido* e *Solidão*. O Ballet Klauss Vianna se apresenta no Rio de Janeiro, com apoio da Maison de France. No programa: *O Caso do Vestido*, *Composição*, *Concerto Barroco*, *A Face Lívida*, *Jazz*, e *Arabela a Donzela e o Mito*. Excursiona a São Paulo, com apresentação no Teatro de Cultura Artística, na TV Excelsior (Programa de Bibi Ferreira/ *Nestlé em Brasil 61*).

1961 - Recebe o prêmio de "Personalidade Artística do Ano de 1960" e o Ballet Klauss Vianna o de "Melhor Conjunto Artístico", pela prefeitura de Belo Horizonte. Dirige *Dois Recitais de Ballet*, em benefício do Instituto Pestalozzi, com participação de Marilena Ansaldi e Wilson de Almeida (bailarinos do Teatro Municipal de São Paulo).

1962 - Jornada Popular de Arte, apresentações com o Teatro Experimental e o Coral da União Estadual dos Estudantes. Ministra "Curso de Férias", na Escola de Dança da UFBA. Convidado a integrar o corpo docente da Escola. O Ballet Klauss Vianna participou do "I Encontro de Escolas de Dança do Brasil" - idealizado por Paschoal Carlos Magno, em Curitiba.

1963-1965 - Mora em Salvador com a família. Escreve a peça de teatro: *O Terceiro Personagem* e um *Dicionário de Balé*. Professor de "Técnica do Ballet Clássico" e "Dança Moderna", na Escola de Dança, UFBA. Cursou "Anatomia Aplicada ao Movimento", "Cinesiologia" e "Teoria e Iniciação Musical".

1965 - Mudança para o Rio de Janeiro com Angel Vianna. 1965-1969 - Lecionou balé clássico no Grajaú Tênis Clube. 1966 - Freqüentou o "Curso Intensivo de História da Arte", ministrado por Frederico Morais, no Estúdio Raquel Levi (RJ). 1966-1974 - Lecionou balé clássico, nível profissional, no estúdio de Tatiana Leskova.

1966-1977 - Foi professor de "Técnica Clássica" para crianças na Escola Municipal de Bailados, no Teatro Municipal, atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Coreografou para a escola: *Jazz* e *Ensaio* (1967); *Um Dia... Um Dia* (1969) e *A Bruxinha que era Boa* (1970).

1967 – Assina a coreografia da peça: *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, direção de José Renato, no Rio de Janeiro. Durante a década de 70, participa de inúmeras montagens teatrais como preparador corporal, ator e diretor, notadamente, no Rio de Janeiro. (Anexo II).

1969-1970 - Atua no filme *Pedro Diabo Ama Rosa Meia-Noite*, dirigido por Miguel Faria Jr. Rodado em 1969, o filme é lançado em 1970.

1970 - Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), pela "Expressão Corporal", em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Professor de "expressão corporal" no I Seminário de Teatro, Salvador (BA). Ministra curso com Sérgio Britto, Glorinha Beuttenmüller e José Carlos Gondim, no Teatro Jovem (RJ).

1971-1972 - I Semana de Educação Artística/Dança Educacional/UFBA. Oferece curso de "Movimentação para Atores - Expressão Corporal"; e Cursos de "Corpo, Som, Palavra" no MAM - Museu de Arte Moderna, com Sidney Miller e Paulo Afonso Grisolli.

1971-1973 - Especialização em Método de Ballet Clássico/Royal Academy of Dancing/School of London. (Academia Dalal Achcar).

1972 - VI Festival de Inverno da UFMG, Ouro Preto: "Interpretação/ Expressão Corporal", com Paulo Afonso Grisolli. Participa do II Encontro de Educação Artística da Bahia. Prêmio *Molière* categoria especial por *Hoje é dia de rock* e pelo conjunto de sua obra no teatro. Sofreu um enfarte do coração, seguido de parada cardíaca de 40 minutos.

1973 - Profere Conferência "Expressão Corporal", Escola de Arquitetura, UFMG, no curso "Síntese Arte-Arquitetura-Tecnologia". Orientação coreográfica em *A Fogueira Feliz de Joana D'Arc*, de Martín Descalzo, dir. Elza Lopes de Almeida, Escola de Teatro, FEFIEG.

1974 - Viagem para Europa (Prêmio Molière): França, Inglaterra, Itália, Espanha. Estados Unidos, onde é professor convidado no Festival de *Connectcut* (bolsa da embaixada americana), com Angel Vianna. Trava contato com Gerda Alexander (Eutonia), em Talloires (FR). I Semana de Educação Artística, RJ, conferência "Expressão Corporal e Educação Artística".

1975 - Funda com Angel Vianna e Thereza d'Aquino o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, o "Corredor Cultural", RJ. "Curso de Reciclagem" para professores, Festival de Inverno, MG. Interrupção da montagem de *Alzira Power*, de Antônio Bivar, com O Grupo Teia, sob sua direção, devido ao fechamento do Teatro Glauce Rocha (extinto Teatro Jovem). 1975-1976 - Crítico de dança, *Jornal do Brasil*. Lecionou expressão corporal na PUC/RJ; e no "Curso de Atualização de Professores de Educação Artística", Montes Claros, MG.

1976 - Coreografia e Direção de Trabalho Corporal, no filme *A Batalha dos Guararapes*. Prêmio Estácio de Sá, indicação do Museu da Imagem e do Som. Professor, "Dança", 10° Festival de Inverno, Ouro Preto. Membro da comissão julgadora, seleção de projetos, Salvador, BA. 1976-1978 - Dirigiu a Escola Martins Pena, implantando um sistema de "escola aberta".

1975-1980 - Criou com Angel Vianna, o grupo de dança contemporânea "Teatro do Movimento", RJ, responsável pelas obras: *Domínio Público* (1976); *Pulsações* (1976); *Luiza Porto* (1976); *Corações Futuristas* (1976); *Eterna* (1977); *Mal Ária Ba, Painel, Esboço* (1978); e *Construção* (1979-1980). Solos como *Haydn*, de Graciela Figueroa e *Palhaço*, de Michel Robim, faziam parte do repertório.

1977 - Troféu Mambembe, "Diretor" e "Revelação", por *O Exercício*. 1977-1978 - TV Globo, Direção Teatral, Lyra das Mimosas, na novela *Nina*, de Walter George Durst, dir. Walter Avancini e Fabio Sabag. "Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da Dança", pesquisa patrocinada pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

1978 - *Reflexões poéticas de uma mão desesperada*, coreografia para Rainer Vianna.

1978-1980 - Dirigiu o INEARTE, Instituto Estadual das Escolas de Arte do Rio de Janeiro.

1979 - "Ciclo de Treinamento em Teatro", lecionou com Nélson Xavier e Glorinha Beuttenmüller, IBAM/RJ; Oficina Nacional de Dança Contemporânea, UFBA; II Ciclo de Dança Contemporânea, SNT/RJ; e I Mostra de Dança Contemporânea, SNT/SP.

1980 - Dirige e coreografa *Onde tem bruxa tem fada*, Ballet Teatro de Minas Gerais, baseado em Bartolomeu Campos Queiroz, BH (Anexo II). Professor de "Dança Livre", Oficina Nacional de Dança Contemporânea, BA.

1980-1992 - Mudança para São Paulo, ministrou cursos em academias como: Ivaldo Bertazzo, Lala Deheinzelin, Ruth Rachou, Renée Gumiel, Clarisse Abujamra e STEP'S.

1981 - "Expressão Corporal e Linguagem Dramática", curso com Paulo Afonso Grisolli, VI Festival de Inverno, Ouro Preto. Trabalhou com operários de São Bernardo do Campo, com Joana Lopes. "Preparação corporal" de *Clara Crocodilo*, de Lala Deheinzelin (Anexo II).

1981-1982 - Dirigiu a Escola Municipal de Bailados da Prefeitura da Cidade de São Paulo. Programou aulas de dança criativa, e de dança moderna, com Ruth Rachou e Célia Gouveia; ampliou as apresentações dos alunos e abriu curso noturno para a comunidade.

1982 - Conferencista no "I Curso de Orientação Básica de Dança para Professores e Coreógrafos", Conselho Brasileiro de Dança, UNESCO. Adacerj/Associação de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro, com Angel, Klauss e Rainer Vianna, Mauro César, Vera Lopes, Ausônia Bernardes, Marcos Araújo e Regina Miranda.

1982-1983 - Diretor artístico do Teatro Municipal (Balé da Cidade de São Paulo). Introduziu aulas de teatro com Joana Lopes, criou o Grupo Experimental, com bailarinos contemporâneos como: Ismael Ivo, Sônia Mota, Denilto Gomes, Suzana Yamauchi e Mara Borba. Durante sua gestão foram realizados, entre outros, os espetáculos: *Valsa para 20 Veias* (1982), de J.C. Violla (remontagem); *Certas Mulheres* (1982), de Mara Borba (remontagem); *Gadget* e *Apocalipsis* (1982), de Victor Navarro (remontagem). *Fascinação - dança drama de rua* (1982), de Joana Lopes; *Bolero* (1982), de Lia Robatto; e *Dama das camélias* (1983), de José Possi Neto.

1983 - *Bolero*, Prêmio APCA/82, "Melhor Espetáculo", setor dança. Recebeu a Comenda da Ordem do Mérito Artístico/Fundação Clóvis Salgado, MG. Ministrou "Dança Espontânea", Oficina Nacional de Dança Contemporânea, BA.

1984 - *Mão na Luva*, direção e movimentação corporal. (Anexo II). Membro da comissão de seleção de projetos para o Teatro João Caetano, SP. 1984-1985 - Dirigiu a "Oficina de Corpo", Centro Cultural São Paulo, tema "O que seria um Musical Brasileiro".

1985 - UNICAMP, "Laboratório de Expressão", dir. Marília Oswald de Andrade e Luis Otávio Burnier. TV Globo, *Grande Sertão: Veredas* (minissérie), preparação corporal de Bruna Lombardi. "Conceituação e Função da Técnica da Dança", Oficina Nacional de Dança Contemporânea, UFBA. I Congresso do Corpo, aula de "Dança Espontânea", Associação Santista de Dança.

1985-1987 - "A Intenção dos Gestos", pesquisa subvencionada pelo MinC/Inacen. 1986 - "Registro do Método Klauss Vianna para o Ensino da Técnica da Dança Contemporânea", coord. Marli Sarmento, CNPQ e CAPES, UFBA. Oficina e entrevista, Teatro Nacional, Brasília, DF.

1987 - Curso de Especialização em Coreografias (pós-graduação *lato sensu*), UFBA. *Dã-dá Corpo*, Teatro de Cultura Artística, SP, com Isabel Costa, Zélia Monteiro, Eduardo Costilhes, João de Bruçó, Nahim Marun (piano), Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto, Coral do Estado de São Paulo, e Carlos Kater (dir. musical).

1987-1989 - Preparador corporal de T.A.R.Ô - *Rosa dos Ventos*, dir. Fauzi Arap, Teatro Arena, SP. 1988 - TV Globo, *Tarcísio & Glória* (seriado), aulas de expressão corporal Glória Menezes. "Técnica Klauss Vianna p/ Dança", II Festival de Dança do Triângulo, Uberlândia, MG; Curso de Férias, Cisne Negro, SP; Oficina de Dança Livre, Fundação Franklin Cascaes, Florianópolis, SC. Prêmio APETESP/87, "Homenageado Especial", SP. Seminário "O Subtexto da Dança", Centro Cultural, SP. Prêmio APCA/87 - "Melhor Pesquisa", setor Dança, por *Dã-dá Corpo*. Integra comissão: Pleno de Notáveis, Prêmio Lei Sarney à Cultura Brasileira.

1989 - Bolsa da Fundação Vitae de Amparo à Pesquisa para escrever seu livro, sobre sua vida e obra na dança e no teatro brasileiro. Júri do "I Prêmio Golden Metais de Teatro, Cinema e Televisão", RJ. Convidado para ministrar cursos em Barcelona, Espanha.

1990 - Publica *A dança*, livro com a colaboração de Marco Antônio de Carvalho, pela editora Siciliano, SP. "Desafios da Técnica e da Tecnologia", mesa redonda no II Congresso Nacional da ABPA, Brasília. "Percepção Corporal", curso no VI Congresso Mundial de Musicoterapia, RJ.

1991 - Troféu Projeto Aplauso/Dança, RJ. IV Simpósio de Educação Universitária, UNESP, conferência/prática "Consciência Corporal e Educação".

1991-1992 – "Memória Presente", coord. Cássia Navas, pela Secretaria Municipal de Cultura/SP, IDART, e Anhembi. Fundação da Escola de Dança Klauss

Vianna, com Rainer Vianna e Neide Neves, SP. Comenda da Ordem do Mérito Artístico/Colégio Artium/Fundação Clóvis Salgado.

1992, 12 de abril - Klauss Vianna faleceu de parada cardíaca. Medalha de Mérito Artístico de Dança, pelo Conselho Brasileiro de Dança, Conséil International de Là Danse, UNESCO.

1995 - Falecimento de Rainer Vianna, término da Escola de Dança Klauss Vianna. I Mostra Klauss Vianna, coord. Lúcia Ferreira e Fernando de Castro, Teatro Telemig, BH.

1996 - Teatro Klauss Vianna (Teatro Telemig), BH. II Mostra Klauss Vianna, Fundação Clóvis Salgado, BH.

1997 - "Homenagem à Família Vianna", coord. Ana Francisca Ponzio, Confort em Dança/ 2ª Mostra Nacional.

1998 - Homenagem/Exposição "Memória em movimento: Angel, Klauss e Rainer Vianna", dir. Lia Rodrigues e Roberto Pereira, Universidade Gama Filho, RJ. Homenagem à família Vianna, 7º Panorama RioArte de Dança, RJ.

2002 - "Klauss, Angel e Múltiplos Viannas", dir. Carlos Martins e Mônica Bammann, Universidade Anhembi Morumbi, SP. "Ciclo Klauss Vianna", coord. Jussara Miller, UNICAMP.

2003 - Homenagem a Klauss e Angel, Amigas da Cultura, BH.

2005 - 2006 O livro *A dança*, revisto e prefaciado por Angel Vianna e Neide Neves é publicado pela editora Summus, SP. Criação do "Prêmio Funarte Klauss Vianna de Fomento à Dança", MinC e Petrobrás. Sala Klauss Vianna, Funarte, Brasília, DF. Festival Klauss Vianna, coord. Jussara Miller, Campinas, SP. "Movimento Expressivo - Klauss Vianna", dir. Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit. 2006 - Territórios da Dança, SESC Consolação, SP, Homenagem a Klauss Vianna.

2008 - Site *Acervo Klauss Vianna* (www.klaussvianna.art.br), "Projeto Klauss Vianna, um resgate histórico", coord. Paula Mange Grinover, Petrobras Cultural. "IV Encontro do Corpo na Dança e no Teatro - Técnica Klauss Vianna". Espaço SESC, RJ, prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança/BR Petrobrás. Organizado por Angel Vianna, reuniu diversos pesquisadores e artistas afinados com a obra e legado de Klauss Vianna.

ANEXO – II

Fichas técnicas das montagens teatrais

1 *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, direção de Zuleika de Melo. Com Klauss Vianna, Washington Júnior e Carlos Leite, entre outros. Teatro Íntimo, Brasil Palace Hotel, Belo Horizonte, 1950.

2 *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, direção de José Renato. Com Marília Pêra, Oswaldo Loureiro, Dulcina de Moraes, entre outros. Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1967.

3 *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, direção de Fauzi Arap. Com Tônia Carrero, Nélson Xavier e Emiliano Queiroz. Teatro Maison de France, Rio de Janeiro, 1967.

4 *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, de Jonas Bloch e Jota D'Ângelo, direção de Jonas Bloch e Jota D'Ângelo. Com Neusa Rocha, Helvécio Ferreira, Mamélia Dornelles, entre outros. Teatro da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1967.

5 *Roda-Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, direção de José Celso Martinez Corrêa. Com Marieta Severo, Paulo César Peréio, Antônio Pedro, Heleno Prestes, entre outros. Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1968.

6 *Trágico Acidente Destronou Tereza*, de José Wilker, direção de Kleber Santos. Com Renata Sorrah, Carlos Vereza, Maria Gladys, entre outros. Teatro Jovem, Rio de Janeiro, 1968.

7 *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchecov, direção de Ivan de Albuquerque. Com Rubens Corrêa, Nildo Parente, Leyla Ribeiro, Ivone Hoffman, entre outros. Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, 1968.

8 *Hipólito*, de Eurípides, direção de Tite de Lemos. Com Tetê Medina, Ivan Cândido, Maria Francisca, entre outros. Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro, 1968.

9 *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo, direção de Oswaldo Loureiro. Com A. Ignácio Alves, Arthur Mello, Maria la Salete, Bororó, entre outros. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1968.

10 *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, direção de Ivan de Albuquerque. Montagem pela qual Klauss Vianna recebeu prêmio de melhor expressão corporal, pela APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais). Com José Wilker e Rubens Corrêa. Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, 1970.

11 *Os Convalescentes*, de José Vicente, direção de Gilda Grillo. Com Norma Benguel, Renata Sorrah, Lourival Pariz, e Emílio di Biasi. Teatro Opinião, Rio de Janeiro, 1970.

12 *Alice no País Divino-Maravilhoso*, de Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel, Marcos Flaksman, Sidney Miller e Paulo Afonso Grisolli, direção de Paulo Afonso Grisolli. Com Tetê Medina, Tamara Taxman, Ary Fontoura, Milton Gonçalves, entre outros. Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro, 1970.

13 *As Hienas*, de Bráulio Pedroso, direção de Marilda Pedroso. Com José Wilker, Renata Sorrah e Carlos Vereza. Teatro da Praia, Rio de Janeiro, 1971.

14 *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, direção de Cecil Thiré. Com Tônia Carrero, Rubens de Falco, Napoleão Moniz Freire, entre outros. Teatro Gláucio Gill, Rio de Janeiro, 1971.

15 *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, direção de Rubens Corrêa. Com Rubens Corrêa, Isabel Ribeiro, Ivan de Albuquerque, Nildo Parente, entre outros. Prêmio Molière na categoria especial em 1972. Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, 1971.

16 *Por Mares Nunca de Antes Navegados*, de Paulo Afonso Grisolli e Tite de Lemos, direção de Paulo Afonso Grisolli. Com Paulo Cesar Peréio, Regina Vianna, Fábio Sabag, entre outros. Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1972.

17 *O Peru*, de Georges Feydeau, direção de José Renato. Com Ary Fontoura, Cecil Thiré, Sônia Magalhães, entre outros. Teatro da Galeria, Rio de Janeiro, 1972. (Montagem não oficializada).

18 *A Dama de Copas e o Rei de Cuba*, de Timochenco Wehbi, direção de Odavlas Petti. Com Emiliano Queiroz, Vanda Lacerda e a cantora Marlene. Teatro Santa Rosa, Rio de Janeiro, 1974.

19 *Constantina*, de Somerset Maugham, direção de Cecil Thiré. Com Tônia Carrero, Rogério Fróes, Rosita Tomas Lopes, Susana Vieira, entre outros. Teatro Copacabana, Rio de Janeiro, 1974.

20 *A Rainha Morta*, de Heloísa Maranhão, direção de Luiz Carlos Ripper. Com Elke Maravilha, Zezé Mota, Renato Coutinho, entre outros. Teatro Gláucio Gill, Rio de Janeiro, 1976.

21 *Nau Catarineta*, auto do folclore nordestino, direção de Paulo Afonso Grisolli. Com Cecília Conde, Caíque Botkay, Fernando Lébeis, Lourenço Baeta, entre outros. Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1976.

22 *Doce Pássaro da Juventude*, de Tennessee Williams, direção de Carlos Kroeber. Com Tônia Carrero, Nuno Leal Maia, Carlos Kroeber, entre outros. Teatro da Manchete, Rio de Janeiro, 1976.

23 *O Exercício*, de Lewis John Carlino, direção de Klauss Vianna. Com Marília Pêra e Gracindo Júnior. Prêmio Mambembe de direção. Teatro Glória, Rio de Janeiro, 1977.

24 *Não me maltrate, Robinson*, autor e diretor Paulo Afonso Grisolli. Com Armando Queiroz e Eduardo Tornaghi. Teatro do SESC, Rio de Janeiro, 1977.

25 *Conversa entre Mulheres*, de Carlos Alberto Ratton, direção de Klauss Vianna. Com Maria Pompeu. Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro, 1978.

26 *Teu nome é mulher*, de Marcel Mithois, direção de Adolfo Celi. Com Tônia Carrero, Célia Biar, Luís de Lima, Hélio Ary, entre outros. Teatro Maison de France, Rio de Janeiro, 1979.

27 *Onde tem Bruxa tem Fada*, de Bartolomeu Campos Queiroz. Ballet Teatro de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1980. (Dança-teatro).

28 *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé, direção de Lala Deheinzelin. Com Duda Costilhes, Luis Vasconcellos e Vivien Buckup, entre outros. Teatro Maria Della Costa, São Paulo, 1981. (Dança-teatro).

29 *Mão na Luva*, de Vianinha, direção de Aderbal Freire-Filho. Com Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha. Teatro Maria Della Costa, São Paulo e Teatro Gláucio Gill, Rio de Janeiro, 1984.

30 *Às Margens da Ipiranga,* de Fauzi Arap, direção de Fauzi Arap. Com Claudia Mello, Tim Urbinatti e Martha Mellinger, entre outros. Teatro de Arena (Projeto de recuperação do Arena), São Paulo, 1988.

31 *Fulaninha e Dona Coisa,* de Noemi Marinho, direção de Eric Nowinski. Com Claudia Mello, Martha Mellinger e Antonio Andrade. Teatro de Arena (Projeto de recuperação do Arena), São Paulo, 1988.

32 *Risco e Paixão,* de Fauzi Arap, direção de Francisco Medeiros e Fauzi Arap. Com Noemi Marinho, Claudia Mello e Eric Nowinski, entre outros. Teatro de Arena (Projeto de recuperação do Arena), São Paulo, 1988.

Peça: *O Retrato de Dorian Gray* - (Teatro Amador)	**Ficha nº: 01**
Estréia: 24 de agosto de 1950. Adiado para 07 de setembro de 1950.	
Temporada: agosto de 1950	
Teatro: Teatro Íntimo do Brasil Palace Hotel – Belo Horizonte/ Minas Gerais	**Adaptação:** Zuleika de Melo
Autor: Oscar Wilde	
Diretor: Zuleika de Melo	**Direção Geral:** Alberto Sabino de Freitas (Presidente da Entidade)
Cenário e guarda-roupa: Washington Júnior	
Execução dos cenários: Gerson Sabino de Freitas e Jacob Filho	
Figurinista: Washington Júnior	
Vestiário: Isabel Barcelos	
Pintura e adereços: Elmo Horta	
Observações gerais: A estréia foi precedida pela festa "Arte e Encantamento" organizada pelo ballet do Teatro Mineiro de Arte, nos salões do Brasil Palace Hotel, em que foram apresentadas as seguintes coreografias: *Rio de Janeiro* (samba fantasia) com Carlos Leite e Ana Kovilka; *Dança Árabe*, por Ângela Abras; *Dança Russa - La Czarina*, por Maria Luisa Andrade; *Dança dos Sete Véus*, por Liliane Jacqueline; *Sonata de amor / Sonata ao Luar*, por Alfa Vieira; *Brasil*, pelo coro em duas vozes, organizado pela Sra. Maria José Lima Coelho.	
Fontes: (POLO, 2005).	
Elenco:	
Personagens	Atores
Dorian Gray	**Klauss Vianna**
Lord Henrique	Washington Júnior
Basílio Hallward	Geraldo Silva
Sibil Vanc	Liliane Jacqueline
Sra. Vanen	Zuleika de Melo
Allan Campbell	Carlos Leite
James Vane	Jorge Mussy
Francisco	Rossano Brizzi
Parker	Heluídio Prisco

Peça: *A Ópera de Três Vinténs*

Ficha nº: 02

Estréia: 14 de janeiro de 1967 (data inicial – 10 de janeiro)

Temporada: aproximadamente 3 meses

Teatro: Sala Cecília Meireles – RJ

Tradução / Adap.: *DieDreigroschenoper* Mário da Silva e Raimundo M. Júnior

Autor: Bertolt Brecht

Música: Kurt Weill

Direção: José Renato

Assistente de direção: Luiz Guimarães

Cenógrafo: Tulio Costa

Coreografia: Klauss Vianna

Figurinista: Ninette Van Vuchelen

Iluminador: José Carlos Reis

Operador de Luz: Marinaldo Gomes da Cruz **Eletricistas:** Sebastião Xavier Campos e Joselito Santos

Assistente de produção: Luciano Carvalho

Direção Musical: Geni Marcondes

Regente: Romeu Forgati

Observações gerais: Inaugurou a temporada teatral da Sala Cecília Meireles

Fontes: Programa da peça - CEDOC/Funarte; Acervo Angel Vianna

Elenco:

Personagens	Atores
Jonathan J. Peachum	Fregolente
Celia Peachum	Kleber Macêdo
Polly Peachum	Marília Pêra
Filch	Ganzarolli
Mac Navalha	Oswaldo Loureiro
Matias Goela	Francisco Milani
Jacó Mão de Gancho	Benedito Corsi
Walter Salgueiro Chorão	João Bennio
Roberto Serrote	José Wilker
Ede	Rofran Fernandes
Jimmy	Acyr Castro

Reverendo Kinball	Bororó
Brown "O Tigre"	Denoy de Oliveira
Jenny Espelunca	Dulcina (participação especial)
Lucy	Nadia Maria
Smith	José de Freitas

Prostitutas
Ilva Niño, Helena Velasco, Jura Otero, Sônia Magalhães, Leila de Luna, Angela A. Vianna (Angel Vianna)

Policiais
Clemar Nunes, Almir Telles, J. Diniz

Mendigos
Rofran Fernandes, José Wilker, Acyr Castro, João Bennio, Yara Victoria, Leila de Luna, Valtair Gonçalves, Paulo Coelho, Luciano Carvalho, Ida Gauss.

Peça: *Navalha na Carne*

Ficha nº: 03

Estréia: 03 de outubro de 1967

Temporada: de outubro a dezembro de 1967

Teatro: Maison de France – RJ

Autor: Plínio Marcos

Excursões: Vários estados – menos São Paulo (2 anos)

Direção: Fauzi Arap

Cenários e Figurinos: Sarah Feres

OBS: Não foi encontrada referência ao trabalho de Klauss Vianna no programa desta peça, nem tampouco na fortuna crítica.

Iluminação: Jorge de Carvalho

Sonoplastia: Jorge de Carvalho
Música: Clementina de Jesus

Produção: Companhia Tônia Carrero

Observações gerais:

Diretor de Produção – Carlos Kroeber

Contra-regra – Severino Mendes

Encarregada do guarda roupa – Florisa Xavier

Eletricista – Antonio de Francisis

Chefe de Maquinagem – Elias Contursi

Fontes: Acervo Sarah Feres/CCSP, Arquivo Multimeios, Programa UNIRIO, CEDOC – Funarte.

Elenco:

Personagens	Atores
Neusa Sueli	Tônia Carrero
Vado	Nélson Xavier
Veludo	Emiliano Queiroz

Peça: *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*	**Ficha nº:** 04
Estréia: 17 de novembro de 1967 – BH	
Temporada: 1 ano em cartaz (Minas Gerais) Rio de Janeiro no TNC – Teatro Nacional de Comédia – 09/01 a 16/01/1968	
Teatro: Teatro da Imprensa Oficial	**Excursões:** Rio de Janeiro no TNC – Teatro Nacional de Comédia, São Paulo, Brasília, Espírito Santo, e interior de Minas Gerais
Autor: Jonas Bloch e Jota Dângelo	
Diretor: Jonas Bloch Jota Dângelo	**Assistente de Direção:** Carlos Alberto Ratton
Cenógrafo: Napoleão Moniz Freire	
Coreografia: Klauss Vianna	
Figurinista: Napoleão Moniz Freire	
Música: Jota Dângelo e Hugo Luiz	
Fontes: (BLOCH e DÂNGELO, 1968); (REIS, 2005); Programa/ Acervo Angel Vianna.	
Elenco: Neusa Rocha, Mamélia Dornelles, Lígia Lira, Regina Reis, Jonas Bloch, Jota Dângelo, Helvécio Ferreira, Artur Nogueira, Eduardo Rodrigues, José Amorim, José Ribeiro.	
Personagens: D. João, Índio Botocudo, Fernão Dias Pais Leme, Arautos, D. Rodrigo Castel Branco, Borba Gato, O Coronel, Matutos, Mazombos, Emboabas, Bento Amaral, Domingos de Abreu Lisboa, Martinho Mendonça Pina e Proença, Conde de Assumar, Pascoal da Silva Guimarães, Filipe dos Santos, Mascates, João Fernandes de Oliveira, Chica da Silva, Barão de Catas Altas, Frei Antônio de Guadalupe, José Joaquim Maia, Alferes Tiradentes, Gonzaga, Alvarenga, Cláudio, Ten.-Cel. Paula Freire, Bárbara Heliodora, Joaquim Silvério, Visconde de Barbacena, Senhoras de Araxá, D. Beja, Senhoras da T.F.M., Dom Pedro I, Barão de Cocais, Duque de Caxias, Antônio Carlos, Olegário Maciel, Mineiros diversos, Cariocas, Políticos mineiros.	

Peça: *Roda-Viva*	**Ficha nº: 05**
Estréia: 17 de janeiro de 1968 - RJ (sábados e domingos – duas sessões) 09 de maio de 1968 – SP	
Temporada: 1968	
Teatro: Teatro Princesa Isabel/RJ; Teatro Ruth Escobar, sala Galpão/SP; Teatro Leopoldina /RS	**Excursões:** São Paulo, Porto Alegre
Autor: Chico Buarque de Holanda	**Cenógrafo e Figurinista:** Flávio Império
Diretor: José Celso Martinez Correia	**Assistente de direção:** Antônio Pedro
Iluminação: Marques de Oliveira	**Execução – Iluminação:** Manoel Azevedo
Coreógrafo: Klauss Vianna	**Assistente:** Jura Otero
Produção: Roberto Colossi Promoções	**Direção de Produção:** Renato Correia de Castro e Roni Nascimento
Assistentes de Produção: Dulce Maia e Sylvio Motta	
Assistente de Produção e Cenografia (SP): Mari Yoshimoto	
Contra-regra: John Howard	**Cartazes e capa programa:** Maria Nynssen
Slides: David Zingg	
EXECUÇÕES (RJ): Cenário: Raimundo de Oliveira; Pinturas: Angel Toledano; Guarda-roupa: Laura Santos; Adereços: Cliton e Antônio Cunha; Iluminação: Manoel Azevedo; Painéis: Rubens; Cartazes: Gráfica Tupi. **Equipe Técnica (SP):** Direção: Marcelo Bueno; Iluminação e sonoplastia: José Luiz de Araújo; Projeção de slides: Amaro Batista Mello; Contra-regra: Cacá Teixeira; Execução de cenário: Florival Soares; Execução do guarda roupa: Elina A. Facchio; Administração geral: Luiz Adelmo Soares.	
Fontes: Programa da peça/CEDOC – Funarte e Acervo Angel Vianna	
Direção Musical: Carlos Castilho	**Assistente de Direção Musical:** Zelão

Elenco: (Elenco por ordem de entrada em cena)

Personagem	Atores	Substituição
Benedito Silva / Benedito Lampião e Ben Silver	Heleno Prestes	Rodrigo Santiago
O Anjo da Guarda	Antônio Pedro	João Marcos Fuentes
Juliana	Marieta Severo	Marília Pêra
Capeta	Flávio São Tiago	Pedro Paulo Rangel
Mané	Paulo César Peréio	

Coro: (Em ordem alfabética) – Jovens alunos do Conservatório

Rio de Janeiro: Alceste Castellani; André Valli; Angela Falcão; Angela Vasconcellos; Eudosia Acuña; Érico Vidal; Fernando Reski; Ada Gauss; Jura Otero; Maria Alice Camargo; Maria José Motta; Pedro Paulo Rangel; Samuel Costa.

São Paulo: Amilton Monteiro; Ana Maria Galvão; André Valli; Antônio Vasconcellos; Eudosia Acuña; Érico Vidal; Fábio Camargo; Fernando Benini; Jaques Jover; Maria Alice Faria; Maria José Motta; Margot Baird; Samuel Costa Jr.; Walquíria Mamberti.

Músicos:

Quinteto Roda Viva: Leão: Luiz Duarte /Alex – órgão; Brechov – bateria; Tião – baixo e violão; Zelão – guitarra, violão e viola; Guaxinim – pistão.

Peça: *Trágico Acidente Destronou Tereza*

Ficha Técnica nº: 06

Estréia: 16 de julho de 1968

Temporada: Primeira – 1968

Teatro: Jovem do Rio – RJ

Autor: José Wilker

Tradução/Adap.: O texto foi reescrito com a colaboração do Primeiro Seminário de Dramaturgia Carioca, no Teatro Jovem.

Diretor: Kleber Santos

Cenário, Figurino e Iluminação: Kleber Santos

Coreografia: Klauss Vianna

Sonoplastia: Sérgio Maranhão

Produção: Montagem realizada em virtude do prêmio recebido por José Wilker, no Primeiro Seminário de Dramaturgia Carioca, do Teatro Jovem

Observações gerais: Como não foi possível consultar o programa original deste espetáculo, recolheu-se o termo "coreografia" em: (JAFA, 03/09/1968)

A data de estréia: 16/07/1968 foi coletada no anúncio, publicado em: "Caderno B". *Jornal do Brasil*, 13/07/1968, p. 06.

Fontes: Diversos jornais pesquisados no CEDOC- FUNARTE.

Elenco:

Atores	Personagens
Carlos Vereza	Borges
Jorge Ramos	Policial
Klauss Vianna	**Renatinho e Mãe**
Maria Tereza Francisca	Miss 1 – Arlete
Maria Gladys	Miss 2 – Marta
Marza Oliveira	Miss 3 – Vera Lúcia
Renata Sorrah	Tereza
Roberto Bonfim	Policial
Sonny Albertson	Rapaz
Waldir Fiori	Padre

OBS: Klauss Vianna (MANSINHO: 1990, 28-9) cita que recebeu com esta montagem, um Prêmio Revelação de Ator.

Peça: *O Jardim das Cerejeiras*	**Ficha nº:** 07
Estréia: 09 de outubro de 1968	
Temporada: Rio de Janeiro	
Teatro: Teatro Ipanema – RJ	**Tradução/Adap.:** Eugênio Kusnet
Autor: Anton P. Tchecov	
Diretor: Ivan de Albuquerque	
Cenógrafo: Marcos Flaksman	**Contra-Regra:** Ney Mandarino
Coreografia: Klauss Vianna	**Cartaz:** Ivan Freitas
Figurinista: Kalma Murtinho	**Iluminador:** Lucídio Soares
Administração: Creusa de Carvalho	
Prêmio Molière-68 Cenário: Marcos Flaksman; Prêmio Molière-68 Figurinos: Kalma Murtinho; Prêmio Molière-68 Direção: Ivan de Albuquerque.	
Fontes: Programas das montagens *Hoje é dia de rock* e *O Jardim das Cerejeiras*; matérias de jornal/Arquivos CEDOC –FUNARTE e Angel Vianna.	
Elenco:	
Personagens	Atores
Lhubóv Andreievna Ranhévskaia (proprietária)	Vanda Lacerda
Anha (sua filha/ 17 anos)	Leila Ribeiro
Vária (sua filha adotiva/ 22 anos)	Vera Gertel
Leonid Andrêievitch Gáiev (irmão de Lhubóv)	Hélio Ary
Iermolái Aleksêievitch Lopákhin (negociante)	Carlos Eduardo Dollabella
Piotr Serguêievitch Trofimov (estudante)	Rubens Corrêa
Boris Borisovitch Semionov Pistchik (fazendeiro)	José de Freitas
Charlotta Ivanovna (governanta)	Ivone Hoffmann
Semion Pantlhêievitch Iepikhodov (administrador)	Nildo Parente
Firs (mordomo/ 87 anos)	Antonio Victor
Dunhacha (empregada)	Suzana de Moraes
Iacha (empregado)	Enio Carvalho
Um passante	Ivan de Albuquerque
Chefe da Estação	Adauto Novaes
Empregado do Correio	Antonio Miranda
Empregados	Lionel Linhares e Ney Mandarino
Músicos	Luiz Paulo Horta; Nilton Cavalcante Filho; Eliseu Miranda
A ação se passa na fazenda de Ranhévskaia, em 1903.	

Peça: *Hipólito*	**Ficha nº: 08**
Estréia: 13 de outubro de 1968	
Temporada: dezembro de 1968 e janeiro de 1969	
Teatro: TeatroNacionaldeComédia-RJ (atual Teatro Glauce Rocha)	**Tradução/Adap.:** Tite de Lemos
Autor: Eurípides	
Diretor: Tite de Lemos	
Cenógrafo e figurinista: Marcos Flaksman Prêmio Molière.	**Adereços:** Leo Leone
Assistente de Cenografia: Carlos Alexandre Paiva	
Dinâmica Corporal: Klauss Vianna	
Coro / Efeitos Sonoros: Cecília Conde	
Produtor: Max Gonçalves	**Produtor Executivo:** Ademir Ferreira
Uma produção de Teatro Artes Produções Ltda.	
Fontes: Crítica de Yan Michalski /Acervos de Cecília Conde e Angel Vianna, programa da peça, UNIRIO.	

Elenco:

Personagens	Atores
Fedra	Maria Thereza Medina
Hipólito	Fernando de Almeida
Ama	Maria Francisca
Teseu	Ivan Cândido

Peça: *A Capital Federal*

Ficha nº: 09

Estréia: 5, 6 e 7 de novembro de 1968 – récitas especiais. Estréia: 11 de outubro de 1968.

Temporada: até o início de dezembro de 1968

Teatro: Ginástico – RJ

Autor: Arthur Azevedo

Direção Geral: Oswaldo Loureiro

Cenografia: Monteiro Filho

Cenotécnica: Bandeirinha

Coreografia: Klauss Vianna

Figurinos: Cíceo Bezerra

Iluminação: José Bertelli

Produção: Escola Dramática da R. S. Club Ginástico Português

Música: Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira

Direção Musical: Maestro Oswaldo Borba

Assistente de Produção: Edgar Vasconcellos

Contra – Regra: Pedro A. Gentil

Eletricista: Adelar Elias

Som: Benedito Lima

Projeções: Roberto Maia

Maquilagem: Helvécio Alvarez

Cabeleireiro: Luiz Fernando

Costureiras: Carminha e Bela

Sob os auspícios da Fundação Calouste Gulbenkian e do Serviço Nacional de Teatro, a Escola de Arte Dramática do Clube Ginástico comemora, com a montagem de 'A Capital Federal', o centenário do Clube Ginástico Português, e participa do I Festival Brasileiro de Teatro Amador.

Fontes: CEDOC – Funarte

Elenco:

Personagens	Atores
Gerente/Rodrigues	A. Ignácio Alves
Figueiredo	Arthur Mello
Lola	Beatriz di Paolo
Gouvêa	José Muniz
Pinheiro	José Alberto
Euzébio	José Antônio Fernandes

Fortunata	Lourdes Brito
Quinóta	Maria La Salete
Juqinha	Lia Duran
Benvinda	Maria Costa
Mota/Lourenço	Sérgio Castilho
Senhor	Bororó
Proprietário	Abel Brandão
Mercedes	Lia Carvalho
Blanchete	Maria Alice
Dolores	Margarida Silva
Zazá	Anna Zelma
Dolly	Maria Lúcia Americano
Duquinha / Chasseur	Luiz Fernando

Senhoras: Norma Brito, Innocência Pacheco, Zélia Rainha, Hilda Nábia, Rosa Maria, Ondina Loureiro, Haydé Alves, Aurora Almeida, Carmem Sílvia, Lourdes Muniz.

Homens: Jack Sampaio, Jorge Cardoso, Paulo Viana, Synval Beltrão Jr., Antonio Hervé, Roberto Lanaro.

Bailarinas: Beth Fragoso, Cláudia Ribas, Mara Regina, Tânia Ribas, Sandra Maria, Angela Barros, Liliam Vieira de Castro.

Peça: *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*	**Ficha nº: 10**
Estréia: 05 de maio de 1970	
Temporada: 1970 - Remontagem em 1987	
Teatro: Teatro Ipanema – RJ	**Excursões:** Teatro Bela Vista de 27/08/1970 ao final do mês 10. São Paulo, Manaus.
Autor: Fernando Arrabal	**Tradução/Adap.:** Leyla Ribeiro
Diretor: Ivan de Albuquerque	**Assistente de direção:** Leontil Lara
Cenógrafo: Arlindo Rodrigues	**Execução do Cenário:** Humberto Silva
Aderecista: João Jorge Trinta	**Contra – regra:** Ney Mandarino
Música: Cecília Conde	
Expressão Corporal: Klauss Vianna	
Figurinista: Arlindo Rodrigues	**Execução do Figurino:** Floripes C. Nascimento
Iluminação: Lucidio Soares e Moraes	**Fotos:** Rosário
Produtor: Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque	
Músicas usadas no espetáculo: Missa Luba, Kirie; Albinoni, Adágio; Missa da coroação, Mozart; Missa Breve (em fá maior), Bach; Missa Criolla, Glória; Canto Gregoriano, Música de Páscoa; Canto flamengo em louvor da Virgem Maria, Saeta. **Prêmios:** P. Gov. Estado de SP/1971: Melhor Espetáculo, Melhor ator/José Wilker, Melhor Diretor/Ivan de Albuquerque. Prêmios Molières-Rio/1971: Melhor ator/José Wilker, Melhor Diretor/Ivan de Albuquerque, Conjunto de seu trabalho/Cecília Conde/1970. Prêmios da Associação Paulista de Críticos Teatrais/1971: Melhor ator/José Wilker; Melhor Expressão Corporal/ Klauss Vianna. Prêmio dos Críticos (Revista Platéia) SP/Melhor Ator: Rubens Corrêa/1971, Prêmio Estadual de Teatro (Rio) Melhor cenógrafo: Arlindo Rodrigues/1971.	
Fontes: Programa da Peça – Banco de Peças – UNIRIO; Programa de *Hoje é dia de rock* – CEDOC – Funarte; (CRUZ, 2002); (CORRÊA in KHOURY, 2000).	
Elenco e Substituições: Personagens – Atores **O Arquiteto** – José Wilker - Raul Gazzola (1987) **Imperador** – Rubens Corrêa	
Ação: Uma ilha	**Época:** Atual

Peça: *Os Convalescentes*

Ficha nº: 11

Estréia: 20 de maio de 1970

Temporada: 20/05 a 16/08/1970, Teatro Opinião – RJ; 10/09/1970, Teatro Balcão – SP; 22/07/1972, Teatro Opinião – RJ

Teatro: Teatro Opinião

Excursões: Teatro Balcão – SP

Autor: José Vicente

Direção Geral: Gilda Grillo

Assist. de direção: Vera Herly

Cenógrafo: Marcos Flaksman

Cenotécnica: René Magalhães

Expressão Corporal: Klauss Vianna

Figurinos: Marilia Carneiro e Luiz Felipe Aguiar

Execução: Marilia Pinto

Iluminador: Vitor Filho

Contra regra: Vera Herly

Roteiro Musical: Gilda Grillo

Som: Ivan Pontes

Direção de Produção: Jean Patrick

Assist. de produção: Sonia Nercessian

Roteiro Musical:

1° ATO: Stibilj – Épervier de la faiblesse ; Penderecki – Trenodia para as vítimas de Hiroshima ; Shinohara – Alternances; Vila Lobos – Invocação em defesa da pátria; Milton Nascimento – Sedução (tema); Chicago – So much to say, so much to give; Bizet – Carmem com Maria Callas; Prokofiev – 2° concerto para violino e orquestra; solista Isaac Stern.

2º ATO: Pierre Henry – La noire à Soixante; Missa Criola – Los Frontevisos; Pierre Henry - La noire à soixante + granulométrie; Mussorgsky – Tableaux d'une exposition; Milton Nascimento – Canto Latino.

Fontes: Programa/UNIRIO, Revista Programa/CEDOC-Funarte e Acervo Angel Vianna.

Elenco:

Personagens	Atores	Substituições
Nina	Norma Bengell	
Garcia	Emílio di Biasi	Ewerth Castro
Mariana	Renata Sorrah	Rose Lacreta
Juan	Lourival Pariz	

Peça: *Alice no País Divino-Maravilhoso*	**Ficha nº:** 12
Estréia: 29 de julho de 1970	
Temporada: 1970	
Teatro: Teatro Casa Grande – RJ	
Autor: Sidney Miller, Paulo Afonso Grisolli, Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel e Marcos Flaksman. **Livre adaptação:** *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.	
Direção: Paulo Afonso Grisolli	**Assistente de Direção:** Clovis Levi
Cenografia e Figurino: Marcos Flaksman	
Direção Musical: Sidney Miller	**Música original:** Sidney Miller e Suely Costa
Dinâmica Corporal: Klauss Vianna	
Executivo de Produção: Epitácio César	**Gerente Geral de Produção:** João Ruy Medeiros
Produção: Teatro Casa Grande, Governo do Estado da Guanabara, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, Divisão de Teatro.	
Cenários e Figurinos: Marcos Flaksman	
Máscaras e Adereços de Vestimentas: Colmar Diniz	**Adereços de Cena:** Katio
Direção de Contra-Regragem: Jorge de Carvalho	**Contra-Regra:** Wilson
Técnico de Luz: Waldir Ribeiro	**Técnico de Som:** Renato Maia
Maquinista – Chefe: René Magalhães	
Costureira: Jumara Rodrigues	**Camareira:** Helena
Divulgação: Yvone Maria Kassu	
Agradecimentos: "A Cecília Conde, que pediu para não ter o nome no programa porque só pode passar poucos dias conosco. Mesmo assim, sua contribuição no desenvolvimento vocal dos atores foi inestimável". In: Programa em Revista, Ano I, julho, 1970, no. 5 - Arquivo CEDOC – Funarte.	

Fontes: Itaú cultural <www.itaucultural.org.br>, Programa em Revista, Ano I, julho, 1970, no. 5, Arquivos CEDOC/Funarte e Angel Vianna.

Elenco:

Personagens	Atores
Alice	Betina Viany, Claudia Ribeiro, Dulcilene Morais, Margot, Sonia Lemos e Tamara Taxman
Alunas	Betina Viany, Claudia Ribeiro, Dulcilene Morais, Margot e Sonia Lemos
Professor/ Vitrola/ Pomba – Chefe/ Rei	Moisés Aichenblat
Mãe/ Secretária/ Rainha	Diva Helena
Mãe/ Rainha	Elsa Ancía
Mãe/ Pomba/ Rainha	Hildegard Angel
Mãe/ Rainha	Jurema Penna
Namorado/Pomba/Verdugo/ Cortejo/Decapitado/ Grifo	Waldemar Marques
Moralista de TV/Gringo/Cidadão de cachimbo/Porteiro/Castro Álvares/Cinco/Arauto/Decapitado	Ary Fontoura
Padre/Pomba/Cortejo/ Decapitado/ Policial/Corista/ Dedinho	Reinaldo Braga
Arthur Coelho/ Decapitado/ Corista/Cortejo	Jack Philosophe
Cantora/ Cortejo/ Gringa	Marlene
Rato/ Saideira/ João Evangelista/ Dois/ Decapitado	Milton Gonçalves
Criolo/ Pomba/ Verdugo/ Cortejo/ Decapitado/ Policial/ Corista	Gerson Pereira
Papagaio/ Pablo Espigaço/ Sete/ Decapitado	Alberto Passos
Duquesa/ Cortejo	Maria Theresa Medina
Gato de Neandhertal/ Jovem	Domingos Terciliano Jr.
Gato de Neandhertal/ Jovem	Michel Robin
Pomba/ Valete/ Decapitado/ Policial/ Corista	Cesar de Medeiros
Pajem	Solange Weisz

Músicos: Carlinhos de Souza (guitarra), Edson Lobo (baixo), José Roberto (bateria), Paulo Bacará (tumbadora) e Sueli Costa (órgão).

Peça: *As Hienas* | **Ficha nº:** 13

Estréia: 13 de maio de 1971

Temporada: de 13 de maio ao final de julho de 1971

Teatro: Teatro da Praia – RJ

Autor: Bráulio Pedroso

Diretor: Marilda Pedroso

Cenógrafo: Joel de Carvalho | **Maquinário:** Lineu Fernandes

Expressão Corporal: Klauss Vianna

Música: Cecília Conde

Iluminação: Nadir | **Sonoplastia:** Sandra | **Fotografia:** Niwton M. Siqueira

Produção: Leonides Bayer com a colaboração de Marilda Pedroso, Renata Sorrah e Carlos Vereza. Serviço Nacional de Teatro (MEC), Comissão Estadual de Teatro da SEC da GB.

Fontes: Programa da Peça/CEDOC-Funarte e Acervo Angel Vianna.

Elenco:

Personagens	Atores
Ana	Renata Sorrah
Pedro	Carlos Vereza
Vitor	José Wilker
Bilheteiro	Francisco Nagen

Peça: *Casa de Bonecas*

Ficha Técnica nº: 14

Estréia: 07 de outubro de 1971

Temporada: de 07 de outubro de 1971 à 30 de janeiro de 1972

Teatro: Teatro Gláucio Gill - RJ

Excursões: Teatro Leopoldina R. G. S. em 1973; Brasília/Distrito Federal, Sala Martins Pena - 08 a 15/07/1973; Belo Horizonte/MG, Teatro Marília - 19 a 29/07/1973; Santo André /SP, Teatro Municipal - 09/1973

Direção: Cecil Thiré

Autor: Henrik Ibsen

Tradução/Adap.: Cecil Thiré

Cenógrafo: Napoleão Moniz Freire

Preparação corporal e coreografia: Klauss Vianna (no Gláucio Gill e na Sala Martins Pena)

Sdeneck - (Leopoldina)

Figurinos: Aparício Basílio

Trilha Sonora: Geraldo Torres

Produtor: Carlos Kroeber Produções Artísticas

Fontes: Programa em revista/CEDOC – Funarte

Elenco:

Personagens	Atores	Substituição
Nora Helmer	Tônia Carrero	
Helena	Cristina Nogueira	Eunice C. Araújo...N.N.
Entregador	Waldemar Marques	N.N.
Oswaldo Helmer	Rubens de Falco	Luís de Lima
Doutor Rank	Napoleão M. Freire	Cecil Thiré / Fernando Torres / Nelson Dantas
Ana Maria	Margot Louro	
Ivan	Pedro Henrique	N.N.
Bob	Luis Augusto	N.N.
Emmy	Giovana	N.N.
Nils Krogstad	Antonio Ganzarolli	Carlos Kroeber
Cristina Linde	Rosita Tomás Lopes	

Peça: *Hoje é dia de rock*	**Ficha nº:** 15	
Estréia: 12 de outubro de 1971		
Temporada: de 12 de outubro de 1971 à 12 de outubro de 1972		
Teatro: Ipanema – RJ		
Autor: José Vicente		
Diretor: Rubens Corrêa		
Cenógrafo: Luiz Carlos Ripper **Assistente:** João Maurício Sette	**Equipe de cenografia:** João Maurício Sette, Dudu Continentino, Arthur Silveira **Adereços:** Arthur Silveira e Alexandre Lambert	
Arquiteto responsável: José Luis Ripper	**Chefe Maquinista:** Humberto Silva **Contra-regra:** João Maurício Sette	
Expressão Corporal: Klauss Vianna		
Figurinista: Luiz Carlos Ripper **Assistente de Figurino:** Dudu Continentino	**Execução dos Figurinos:** Helena Augusta, Odaléa Manso, Ítala Papaleo	
Iluminador (chefe-eletricista): Lucídio Soares		
Produtor: Teatro Ipanema		
Música: Cecília Conde	**Músicas:** Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Elvis Presley, Beatles, Joe Cocker, Neil Sedaka e Bill Halley.	
Fontes: Programa da peça/CEDOC - Funarte, (CRUZ, 2002). Revisão de Alexandre Lambert.		
Cartaz: Arthur Silveira	**Fotos:** Evelina Bren	**Modelo:** Kaká Versiani
Prêmios Recebidos: Prêmios Molières: Melhor Autor: José Vicente; Melhor Cenógrafo e Figurinista: Luiz Carlos Ripper; Categoria Especial: Klauss Vianna.		

Elenco:

Personagens	Atores	Substituição
A Família		
Pedro Fogueteiro	Rubens Corrêa	Nildo Parente
Adélia	Isabel Ribeiro	Ivone Hoffmann

Quincas	Renato Coutinho	
Rosário	Isabel Câmara	Walquíria Colares / Sílvia Heller
Davi	Nildo Parente	Walter Bobsen
Valente	Ivan de Albuquerque	Paulo Adário
Isabel	Leyla Ribeiro	
Neusinha	Thaia Perez	Maria Esmeralda
Os que passam:		
Elvis Presley	Kaká Versiani	Evandro Mesquita
Índia	Ivone Hoffmann	Suzana Faini
Seu Guilherme	Klauss Vianna	
Efigênia	Ivone Hoffmann	Thelma Reston
Menino do Rio	Paulo César Coutinho (saiu do elenco)	
1º Mochileiro	Arthur Silveira	
2º Mochileiro	Paulo César Oliveira	
Menina	Dudu Continentino (saiu do elenco)	
Passante	Alexandre Lambert	

Nova formação

Coro: Paulo César Oliveira, Alexandre Lambert, Kaká Versiani, Evandro Mesquita, David Pinheiro e Walter Bobsen.

Peça: *Por Mares Nunca de Antes Navegados - Elegia a Camões*

Ficha nº: 16

Estréia: 31 de maio de 1972

Temporada: de 31 de maio à 6 de junho de 1972

Teatro: Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Autor: Paulo Afonso Grisolli e Tite de Lemos

Excursões: Apresentações em praças públicas: Marechal Hermes, Campo Grande RJ; Teatro Municipal, Niterói/RJ: 08 e 09/06/1972; Teatro Carlos Gomes, Vitória, ES: 07 e 08/07/1972.

Adaptação: Espetáculo comemorativo do IV Centenário de *Os Lusíadas*. Citações de documentos históricos de fragmentos da obra de Camões; e da peça *Tu, só tu, puro amor* de Machado de Assis.

Direção: Paulo Afonso Grisolli

Assistente de Direção: Aldomar Conrado

Música e Direção Musical: Sidney Miller

Execução do Som: Oswaldo Mori Filho

Cenário e Figurinos: Joel de Carvalho - Prêmio Molière

Iluminação: Gianni Ratto

Ass. de Iluminação: José Bertelli Sobrinho

Dinâmica Corporal: Klauss Vianna

Execução dos Figurinos: Odaléa Manso

Execução do Cenário: Luis Carlos Silva

Equipe de produção: Orlando Miranda, Carlos Miranda, Alvim Barbosa, Ruth Mezeck e Lenine Tavares

Auxiliares de produção: Lineu Fernandes e José Elói Fortunato

Conferencistas: Aldomar Conrado e João das Neves

Administração: David Machado

Fotografias: Foto Carlos

Fontes: Programa da peça/ Biblioteca da UNIRIO e exemplar datilografado de Klauss Vianna/ Biblioteca Klauss Vianna. Acervo Angel Vianna.

Elenco:

Personagens	Atores
Camões	Paulo Cesar Peréio
Catharina de Athayde	Regina Vianna
Caminha	Fábio Sabag
El Rey e Dom Antonio	Jorge Chaia
Dom Manuel de Portugal	Jorge Gomes
Frei Bartolomeu	Tito Alencastro
Vasco da Gama	Carlos Seidl
Bocage	Carlos Imperial (Participação Especial)
Côro	Alberto Guerra, Carlos Seidl, Elias Martins, Lauro Goes, Paschoal Villaboim, Paula Martins, Pedro Veras, Sérgio Correia, Sônia Magalhães, Taise Costa, Tito Alencastro.
Execução Musical	Os Brazões

Peça: *O Peru*

Ficha nº: 17

Estréia: 14 de novembro de 1972

Temporada: 1973

Teatro: Galeria – RJ (inauguração do teatro)

Autor: Georges Feydeau

Direção Geral: José Renato

Assistente de Direção: César Ladeira

Coreografia: Carlos Leite [Klauss Vianna]

Segundo a bailarina Sônia Magalhães, Klauss Vianna substituiu Carlos Leite logo nos primeiros ensaios. Mas a ficha técnica do programa cita apenas o coreógrafo Carlos Leite.

Figurinos: Ninette Van Vuchelen

Cenários: Túlio Costa

Acessórios: Pedro Louzada Rocha

Assistente de Cenografia: Sergio Silveira

Assistente de Produção: Pinchin Plá

Cenotécnicos: Silvio da Silva Couto e Elio Barreto

Eletricista: Santiago

Contra – Regra: Mario Figueiredo

Fontes: Programa da peça/CEDOC - Funarte. (MAGALHÃES, 2007).

Elenco:

Personagens	Atores
Celeste Brochard	Renata Fronzi
Philipe Michaud	Ary Fontoura
Cornel Brochard	Felipe Carone
Jean Pierre D'Amour Fatigué Taison	Cecil Thiré
Joseph	Roberto Velasco
Clarice Michaud	Helena Velasco
Maggy	Berta Loran

Picart	Jujú Pimenta
Dada	Maria Helena Dias
Major Médico	José Lewgoy (participação especial)
Sua esposa, Fifi	Dirce Migliaccio
Popeau, o estafeta	João Carlos Barroso
O Gerente	Roberto César
Clara	Telma Reston
Chalby	Antonio Ganzarolli
O comissário	Mario Gomes
Bailarinas	Sônia Magalhães e Moema Corrêa
Hospedes do Hotel Balance	Mario Gomes, Antonio Ganzarolli, Armando Luiz Pahl e Paulo Argolo
Guardas	Armando Luiz Pahl e Paulo Argolo

Peça: *A Dama de Copas e o Rei de Cuba*		**Ficha nº:** 18
Estréia: 13 de janeiro de 1974		
Temporada: aproximadamente cinco meses		
Teatro: Santa Rosa – RJ		**Excursões:** Teatro Carlos Gomes – Espírito Santo (última semana de maio/1974)
Autor: Timochenco Wehbi		
Diretor: Odavlas Petti	**Ass. de direção:** Cecília Loyola	**Diretor de cena:** Paulo Duarte/ Alberto Guerra
Cenógrafo e Figurinista: Cildo Meireles e Luiz Carlos Buruca		
Expressão Corporal: Klauss Vianna		
Costura: Dolores Paixão e equipe		**Iluminador:** Luiz Motta
Camareira: Sandra Mirtes		**Maquinaria e Slides:** Limongi
Técnico de som: José Roberto Frega	**Som:** Fefeu	**Fotos de Slides:** Alceu Nogueira da Gama
Promoção: Sérgio de Lima e Silva		**Montador:** Limeu Fernandes
Produção Executiva: Maria Letícia		**Ass. de produção:** Matti
Produção: Santa Produções Artísticas e Fernando de Almeida		
Documentação e contabilidade: Ofélia Santiago		
Observações: Santa Produções Artísticas – é propriedade de Emiliano Queiroz, Maria Letícia e Sérgio Lima e Silva		
Fontes: Acervo Dossiês Funarte/CEDOC e Entrevista com Emiliano Queiroz (2006)		

Elenco:

Atores	Personagens
Marlene (Cantora)	Tita la Cafona
Vanda Lacerda	Isildinha
Emiliano Queiroz	Bira Tripé (Biba)

Peça: *Constantina* | **Ficha Técnica nº: 19**

Pré-estréia: 03 de dezembro de 1974 - Estréia: 10 de dezembro de 1974

Temporada: 14 meses, Teatro Copacabana/RJ

Teatro: Teatro Copacabana – RJ | **Excursões:** São Paulo; Porto Alegre; Curitiba; Salvador; Belo Horizonte; Vitória

Autor: Somerset Maugham | **Tradução/Adap.:** Cecil Thiré

Direção: Cecil Thiré | **Ass. de Direção:** Roberto Frota

Cenários: Arlindo Rodrigues

Preparação Corporal: Klauss Vianna e Jura Otero (São Paulo)

Programação Visual: Hans Jürgen Donner, David Zingg, Stúdio Plug.

Fonte: CEDOC/FUNARTE e Acervos UNIRIO e Angel Vianna

Música: Nelson Motta e Guto Graça Mello

Promoção Cultural DAC/ MEC | **Assessoria de Arte:** Tereza Souza Campos

Figurinos: Guilherme Guimarães | **Cabeças:** Renauld | **Chapéus:** Sônia

Carpinteiros: Adílio. Adelino. Zé Batista; **Chefe de Maquinistas:** Humberto/ RJ; **Pintura de Painéis:** Ortego. Angel; **Eletricistas:** Wenceslau. Domingos; **Contra-Regras:** Ney Mandarino. Isaías; **Camareiras:** Adélia. Cida.

Realização: Tônia Carrero/TAC produções artísticas

Promoção Geral: Elda Priami | **Ass. de Promoção:** Norma Thiré

Produção Executiva e Administração: Pichin Plá

Elenco:

Personagens	Atores	Substituição (SP)
Constantina Taylor	Tônia Carrero	
Jorge Taylor	Rogério Fróes	Paulo Goulart
Sr^{a} Morgan	Rosita Tomas Lopes	Marcia Real
M^{a} Luiza Dunhil	Susana Vieira / Djenane Machado	Regina Braga
Bárbara Fawcet	Ana Ariel / Marilu Bueno	Karin Rodrigues
Marta Morgan	Helena Xavier	Rita Cléos
Bentley	Pietro Mario	Eleu Salvador
Criada	Cida de Almeida	Dulce Brittes
Léon Dunhil	Felipe Wagner	Luiz Parreiras
Bernardo Kessel	Roberto Maya	

Peça: *A Rainha Morta* | **Ficha nº:** 20

Estréia: 01 de janeiro de 1976

Temporada: um mês e meio

Teatro: Gláucio Gill - Temporada popular no João Caetano

Autora: Heloísa Maranhão

Direção, produção, cenário, figurinos e iluminação: Luiz Carlos Ripper

Expressão Corporal: Klauss Vianna

Música: Cecília Conde e Caíque Botkay

Produtor Executivo: Roberto Frota

Assistente de Direção: Ivone Hoffman

Assistente de Cenografia: Sergio Silveira

Observações gerais: Em 10/11/1974 a peça, com ficha técnica semelhante à da estréia, foi lida no Teatro Paiol/SP, pelo Prêmio Serviço Nacional de Teatro Dramaturgia Brasileira.

Em 17/11/1975 - leitura dramatizada na Sala Martins Pena em Brasília.

Fontes: Arquivo de Yan Michalski/Funarte, Anuário do Teatro Brasileiro/76, DAC/FUNARTE/SNT e Programa da Peça/CEDOC-FUNARTE

Elenco:

Personagens	Atores
Rainha Mãe	Rosita Tomaz Lopes
Inês de Castro e Iaiá	Elke Maravilha
Negra Bá, Feiticeira	Zezé Mota
Infante D. Pedro	Jorge Gomes
Rei de Portugal, Almirante	Renato Coutinho
Corcundinha	Jorge Fernando
Dama Manuela	Regina Rodrigues
Trovador	Paulo Paraná
Bispo, Criminoso, Frade e Ministro	Pietro Mário
Músicos:	Marcelo Salazar e Carla Vorsatz

Peça: *Nau Catarineta – Barca do Povo*	**Ficha nº:** 21
Estréias: 08 de junho 1976, Montes Claros – MG; 14 de julho a agosto de 1976, Rio de Janeiro - RJ	
Temporada: 1976	
Teatro: Sala Cecília Meireles/RJ Teatro Fonte da Saudade/RJ	**Excursões:** **Minas Gerais:** Teatro Palácio das Artes, junho/76, Teatro Marília e interior de Minas **Niterói:** Centro de Promoção e Desenvolvimento Cultural do Instituto Niteroiense de Desenvolvimento Cultural da Secretaria de Educação e Cultura, 01-03 de out. 1976
Autor: Auto do folclore nordestino	**Estrutura e elaboração de textos:** Paulo Afonso Grisolli
Diretor: Paulo Afonso Grisolli	
Objetos Cênicos: Luiz Carlos Ripper	**Figurinos:** Maria Luiza de Souza
Direção Corpo / Espaço: Klauss Vianna	
Ambientação Sonora: Cecília Conde	
Luz: Carlinhos	
Divulgação: Elda Priame e Norma Thiré	**Administração:** Luiz Joselli
Execução dos Objetos Cênicos: Sérgio Silveira	
Estrutura e elaboração de textos: Paulo Afonso Grisolli **Pesquisa de Folclore baseado em Mário de Andrade:** Fernando Lébeis	
Cartaz e programa: José Altino	
Fontes: Acervo Angel Vianna, (BOTKAY, 2004), programa/CEDOC - FUNARTE	
Elenco: Músicos/ Atores Cecília Conde – canto e pesquisa sonora Fernando Lébeis – canto, violão e pesquisa sonora Caíque Botkay – canto, violão e pesquisa sonora David Tygel – canto, violão, cavaquinho e pesquisa sonora Lourenço Baeta – canto, violão, rabeca e pesquisa sonora	

Peça: *Doce Pássaro da Juventude* | **Ficha nº:** 22

Estréia: 19 de outubro de 1976

Temporada: 1976

Teatro: Teatro Adolpho Bloch da Manchete – RJ

Autor: Tennessee Williams | **Tradução:** Cecil Thiré

Adaptação: Fauzi Arap e Tônia Carrero

Diretor: Carlos Kroeber | **Diretor Adjunto:** Cecil Thiré

Cenários e Figurinos: Claudio Segovia

Preparação Corporal: Klauss Vianna

Trilha Sonora: Geraldo Torres | **Iluminador:** Jorginho de Carvalho

Assessoria de Imprensa e Divulgação: Elda Priami / Norma Thiré

Direção de Produção e Administração: Pichin Plá

Realização Plástica do "Moss": João Jorge Trinta; **Adereços:** Pedro Louzada; **Cabeças:** Renault; **Sapatos:** Van; **Chapéus:** Sonia; **Figurinos masculinos:** Francesco; **Figurinos femininos:** Vera Limoeiro

Assistente de direção: Anton Chaves; **Chefe de montagem:** Antonio Lourenço; **Perucas:** Fiszpan; **Filme:** **TVE/fotografia:** Sergio Lins Vertis; **Assistente de câmera:** Roberto Beckert; **Eletricista:** Artur Leão Alves; **Direção de cena:** Gláucio Lopes da Cruz; **Chefe de maquinaria:** Antonio Lourenço; **Maquinistas:** Cezar Salles Silveira, Geraldo Nascimento Barbosa e Mario Rangel; **Operador de som:** Fernando Mattos; **Operador de luz:** Ricardo Passos; **Contra- regras:** Gilson e Edson.

Fontes: Anuário do Teatro Brasileiro/76, Ministério da Educação e Cultura/ DAC –Funarte. Serviço Nacional de Teatro / CEDOC-Funarte.

Elenco:

Personagens	Atores
Chance Wayne	Nuno Leal Maia
Princeza Kosmonopolis	Tônia Carrero

Personagens: Mosca Mensageiro, George Scudder, Boss Finley, Tom JR, Celeste, Charles, Lucy, Barman, 2 Homens, 2 Mulheres.

Atores: Carlos Kroeber, Leina Krespi, Reinaldo Gonzaga, Betty Erthal, Paulo Ramos, Bené Mendes, Anton Chaves, Roberto Lopes, Milton Zimmerer, Francisco Gomes, Darlem Faria, Elizeu Maurício, Lucy Seggia, Betty Van Wien.

Peça: *O Exercício*	**Ficha nº:** 23
Estréia: 25 de março de 1977	
Temporada: Aproximadamente um ano	
Teatro: Teatro Glória – RJ	**Excursões:** Interior do estado do Rio de Janeiro. Portugal – out. de 1977
Autor: Lewis John Carlino	**Tradução /Adap.:** Roberto de Cleto
Diretor: Klauss Vianna	
Cenógrafo e Figurinista: José de Anchieta	
Direção de Cena: Ney Mandarino	**Camareira:** Helena
Cenotécnico: Humberto e equipe	
Iluminador: Paulo Afonso Grisolli/ Gonzaga Pinto	
Música: Cecília Conde	**Preparação vocal:** Fernanda Giannette
Fotos: Nelson di Rago	**Divulgação:** Sandra Regina e Graça Lago
Administração: Daisy Poli	**Produtor Executivo:** Marcos Edom
Produtores: Gracindo Júnior, Marília Pêra, Nelson Porto, Newton Rique	
Fonte: Programa da peça/CEDOC – Funarte e Acervo Angel Vianna	

Elenco:

Personagens	Atores
Atriz	Marília Pêra
Ator	Gracindo Júnior

Peça: *Não me maltrate, Robinson (Palatravi Malac Mic)* **Ficha nº:** 24

Estréia: 11 de agosto de 1977

Temporada: 1977

Teatro: SESC Tijuca

Excursões: Nova montagem no Teatro do Bexiga, SP/1980, excursão ao Paraná e interior de São Paulo.

Autor: Paulo Afonso Grisolli

Diretor: Paulo Afonso Grisolli

Ass. de direção: Beto Tornaghi

Espaço Cênico: Vicente Nolasco

Dinâmica Corporal: Klauss Vianna

OBS: Substituído em São Paulo por J.C. Violla.

Ambientação Sonora: Cecília Conde

Trajes: Norma Costa

Iluminador: Eduardo (Teatro SESC Tijuca) - Supervisão: Jorginho de Carvalho

Produtores: Armando Queiroz e Eduardo Tornaghi

Produtor Executivo: Sérgio Rangel; **Administração:** Mário Roberto; **Ass. de produção e sonoplastia:** Paulinho Pontes; **Execução de cenário:** Humberto e equipe; **Divulgação:** Graça Lago e Sandra Regina; **Fotos:** Nelson Di Rago.

Realização: Lappa Produções Artísticas com patrocínio do Serviço Nacional de Teatro, FUNARTE e Departamento de Assuntos Culturais do Ministério de Educação e Cultura.

Fontes: Programa/UNIRIO, Acervo Angel Vianna, (TORNAGHI, 2005).

Elenco:

Personagens	Atores
Robinson	Armando Queiroz
Sexta-feira	Eduardo Tornaghi

Peça: *Conversa entre Mulheres*

Ficha nº: 25

Estréia: 21 de março de 1978

Temporada: Aproximadamente dois meses. Depois da temporada em Goiânia, reestréia no Rio em 19/05/1978.

Teatro: Teatro Nacional de Comédia – RJ

Excursões: Teatro Goiânia, 16-18/05/78

Autor: Carlos Alberto Ratton

Diretor: Klauss Vianna

Ambientação Cênica: Sérgio da Silveira

Ambientação Sonora: Caíque Botkay

Sonoplastia: Eduardo Kimaid

Produção: Oficina Emepê

Efeitos de Luz: Molina

Eletricista: Arnaud

Produção executiva: Luiz Joselli

O Teatro em Mutirão apresentou três comédias em sessões contínuas (*Conversa entre Mulheres*: 21.15 h), recebeu patrocínio do Serviço Nacional de Teatro, da Funarte e do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação.

Fontes: Acervo Pessoal de Maria Pompeu, Anuário do Teatro Brasileiro/78, e CEDOC - Funarte

Elenco:

Personagem	Ator
Ela	Maria Pompeu

Peça: *Teu nome é Mulher*	**Ficha Técnica nº:** 26
Estréia: 30 de agosto de 1979	
Temporada: Mais de um ano em cartaz	
Teatro: Maison de France – RJ	
Autor: Marcel Mithois	**Tradução/Adap.:** Cecil Thiré
Direção Geral: Adolfo Celi	**Assistente de Direção:** David Pinheiro
Cenário: Flávio Phebo	**Cenotécnico:** Humberto Silva;
Preparação corporal: Klauss Vianna	
Figurinos: Maria Roberto e Isabel Campello Guinle	
Iluminador: Adolfo Celi - **Eletricista:** Marley Emerson (Teatro Maison)	
Produtor: Tônia Carrero/TAC Produções Artísticas LTDA **Diretor de Produção:** Cacá Teixeira	
Diretor de Cena: Elmar Correia/Vladimir Gonçalves; **Divulgação:** Norma Thiré; **Adereços:** Leo Leoni e Carlos Ferreyra; **Fotos:** Gaston Guglielmi.	
Fontes: Programa da peça (CCSP) e CEDOC/FUNARTE	

Elenco por ordem de entrada em cena:

Personagens	Atores
O Morto	Roberto Samico
Chérie Ben Ricash	Tônia Carrero
Jean	Marcos Wainberg
Bouchon	Helio Ary
Alice	Maria Zilda
Nestor	Ricardo Wanick
Zuzah	Maria Helena Velasco
Maggy Scoglimal	Célia Biar
Anatole Longvy	Luís de Lima
Inspetor Bejart	Ednei Giovenazi / Yvan Mesquita
Conde André de Bastoglard	Roberto Muniá
Uma visita	Roberto Samico / N. N.
Embaixador do Araquiran	Yvan Mesquita / Iende Izzanevoig

Prêmios Melhor Atriz a Tônia Carrero e Melhores Figurinos a Maria Roberto e Isabel Campello - Associação dos Espectadores de Teatro (*Jornal do Brasil*, 26/11/1980).

Peça: *Confidências Mineiras – Onde tem Bruxa tem Fada* – (Dança - Teatro)

Ficha nº: 27

Estréia: maio de 1980

Temporada: maio e junho de 1980

Excursões:
Julho/80, Itabira/Ginásio Coberto do Valério Doce
Setembro/80, Rio de Janeiro/Teatro João Caetano

Teatro: Marília e Francisco Nunes (Belo Horizonte)

Autor: Bartolomeu Campos Queirós

Adaptação: Klauss Vianna

Idealizadoras do espetáculo: Sylvia Calvo e Dulce Beltrão

Direção e coreografia: Klauss Vianna

Estruturas Sonoras: Cecília Conde

Assistente Musical: Ricardo Costa

Músicos (gravação): Cecília Conde, Eugênio Martins, Ricardo Costa, Sidney Mattos, Vilácio

Iluminação: Jorginho de Carvalho

Cenografia: Augusto Degois; **Figurinos:** Criação Coletiva do Baleteatro Minas;

Adereços de Cena: José Maria Amorim

Programação Visual: Leonardo Kfoury

Assistentes de cenografia: Maurício Ferreira e Ricardo Teixeira

Foto: Jorge Helt e Pedro Augusto

Obs: Sylvia Calvo e Dulce Beltrão são bailarinas fundadoras e diretoras da Escola de Danças Ana Pavlova e da Cia. Baleteatro Minas

Fontes: Jornal/CEDOC - Funarte e Programa no Acervo Angel Vianna

Temporada/RJ: Rodrigo Farias Lima; **Divulgação/RJ**: Lena Brasil

Patrocínio: Serviço Nacional de Teatro/SEAC/Órgãos do MEC

Elenco: O BALETEATRO MINAS

Direção Geral: Sylvia Calvo e Dulce Beltrão

Direção Artística: Bettina Bellomo

Assistência de Produção: Luis Eguinoa

Bailarinos: Ana Cristina Pereira, Denise Maciel, Márcia Magalhães, Tânia Mara Silva, Virgínia Bezerra, Geraldo Lima Jr., Luis Eguinoa, Mário Marcos Procópio, Pedro Pablo Ros.

Atrizes convidadas: Lígia Lira, Lúcia Schettino e Maria Olívia

Peça: *Clara Crocodilo* - (Dança-Teatro)	**Ficha nº:** 28
Estréia: 19 de junho de 1981	
Temporada: 19 de junho à 05 de julho de 1981 - São Paulo	
Teatro: Maria Della Costa – SP	**Excursões:** Rio de Janeiro e Salvador
Autor: Arrigo Barnabé	
Direção e coreografia: Lala Deheinzelin	
Música: Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno	
Preparação Corporal: **Klauss Vianna**	**Preparação Teatral:** Miriam Muniz
Iluminação e Espaço Cênico: Takao Kusuno e Felícia Ogawa	
Iluminador: José Roberto Hards (Alemão)	**Sonoplastia:** Flávia Calabi
Programação Visual: Luis Gê	**Produção Gráfica:** Arthur Kohl
Fotografia: João Caldas	
Produção: Fernanda Abujamra e Lala Deheinzelin	
Divulgação: Márcia Kuperman	
Fontes: Programa/CEDOC – Funarte	
Elenco: Alberto Carlos Martins; Dolores Fernandes; Duda Costilhes; Ethel Scharff; Fernanda Abujamra; Flávio Cardoso Cunha; Hermes Barnabé; José Carlos Nunes; Lucia Merlino; Luis Vasconcellos; Margot Soliani; Renato H. Caldas; Tania Bondezan; Thomaz Andrade Filho; Vera Korngold; Vivien Buckup	
Substituições: Beatriz Ocougne; Gisele Moreau; Luis Carlos Santos; Luis Felipe Silva; Oswaldo L. Carvalho; Rosali Papadopol; José Mauro Padovani (participação especial)	

Peça: *Mão na Luva*

Ficha Técnica nº: 29

Estréia – SP: 11 de setembro de 1984. **Estréia – RJ:** 30 de novembro de 1984

Temporadas – SP: de 11 de setembro a 25 de novembro de 1984; **RJ:** 30 de novembro de 1984 a maio de 1985

Teatros: Maria Della Costa – SP

Gláucio Gill – RJ

Excursões: Montevidéu – URUGUAY/ 1985

Autor: Oduvaldo Vianna Filho

Diretor e Iluminador: Aderbal Júnior

Cenógrafo, Figurinista e Prog. Visual: Marcio Colaferro

Cenotécnico: Jorge Ferreira Silva

Auxiliares: Garcia Rosa, Reginaldo, Valdemir da Silva

Direção e (sic) Movimentação Corporal: Klauss Viana (sic) – (Programa/SP)

Criação e Direção da Técnica Corporal: Klaus (sic) Vianna (convite/ apresentação comemorativa, nº 200, Teatro Gláucio Gill/RJ)

Corpo: Klauss Vianna. "Mão na Luva – o espetáculo mais premiado do ano". Caderno B. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 01/08/1985.

Direção Musical: Marcos Leite

Trilha Sonora: João Bomba

Música: Heitor Villa Lobos/ Marcos Leite

Produção: Trupe Produções Artísticas, Aderbal Teatro, Estúdio Marcio Colaferro

Produção Executiva: Richards Paradizzi, Letícia Moura, Marcio Colaferro

Confecção: **Figurino feminino** – Martha Betti; **Figurino masculino** – João Galvão

Fotografia: Zé de Boni

Assistência de fotografia: Clarissa Lambert

Assistência Geral:

Tamie Taruma

Administração: Richards Paradizzi

Divulgação: Fernanda Di Franco, Marilena Cury

Direção de Palco: Paulo Carreira

Fontes: Arquivo Funarte e Biblioteca Nacional; SALAZAR, Rocio e CCSP

Estúdio de Som: Bandeirantes	**Flauta:** Jean Noel Saghaard
Violoncelo: Zygmunt Stanislav Kubala	**Piano:** Marcos Leite, Ricardo Lobo de Andrade

Elenco:

Personagens	Atores	Substituição
Ele	Marco Nanini	Aderbal Júnior (maio/1985)
Ela	Juliana Carneiro da Cunha	

Prêmios: Prêmio Molière/SP Melhor Ator: Marco Nanini; Prêmio Apetesp/SP Melhor ator: Marco Nanini; Prêmio Mambembe/SP Melhor ator: Marco Nanini, Mambembe/RJ Melhor autor (póstumo): Oduvaldo Vianna Filho; Mambembe/RJ Melhor diretor: Aderbal Júnior; Prêmio Golfinho de Ouro/RJ Melhor diretor: Aderbal Júnior; Prêmio Inacen/SP Melhor espetáculo; 1984 (SP/RJ): Um entre os cinco melhores espetáculos do ano. Prêmio Florencio/Uruguai Melhor espetáculo estrangeiro, Montevidéu, 1985.

Gravação – vozes: Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini

Gravação VT: ArtVídeo

Telão: Claudia Johnsen; Loira

Peça: *Às Margens da Ipiranga*

Ficha nº: 30

Estréia: 07 de abril de 1988

Temporada: 07 de abril de 1988 à 14 de agosto de 1988

Teatro: Teatro de Arena – SP

Excursões: 08-10/07/1988, Teatro Municipal de Ribeirão Preto

Autor e Diretor: Fauzi Arap

Cenografia e figurinos: Loira Cerroti e Márcia Benevento

Preparador Corporal do Projeto T.A.R.Ô Rosa dos Ventos: Klauss Vianna

Trilha Sonora e Sonoplastia: Zero Freitas

Iluminador: Reginaldo Fonseca

Fotos: André Fortes

Programação Visual: Mirian Rother

Projeto de recuperação do Teatro de Arena – T. A. R. Ô dos Ventos - Ensaios abertos no Teatro Arena – 03 à 06/12/1987 para leitura da peça.

Fontes: CEDOC – FUNARTE

Elenco:

Personagens	Atores
Dona Derci	Claudia Mello
Toninho	Tim Urbinatti
Cacá	Eric Novinski
Seu Olavo	José Carlos Couto
Roberta	Antonio de Andrade
Investigador	Toni Lopes
Leon	Umberto (Humberto) Magnani
Estela	Martha Mellinger

Peça: *Fulaninha e Dona Coisa*

Ficha nº: 31

Estréia: 26 de agosto de 1988

Temporada: pouco mais de ano em cartaz

Teatro: Teatro de Arena – SP

Autor: Noemi Marinho

Diretor: Eric Nowinski

Supervisão: Fauzi Arap

Cenários e figurinos: Carlos Eduardo Colabone

Preparador Corporal do Projeto T.A.R.Ô Rosa dos Ventos: Klauss Vianna

Trilha Sonora: Zero Freitas e Noemi Marinho

Iluminação: Reginaldo Fonseca

Produção executiva / administração: Roberto Achcar

Produção: T.A.R.Ô dos Ventos

Programação Visual: Mirian Rother

Fotos: André Fortes

Administração Geral: Luz e Ribalta Produções Artísticas s/c LTDA

Observações gerais: Projeto de recuperação do Teatro de Arena

Prêmio Lei Sarney Melhor Atriz - Claudia Mello

Fontes: CEDOC – Funarte

Elenco:

Personagens	Atores
Fulaninha	Claudia Mello
Dona Coisa	Martha Mellinger
Técnico	Antonio de Andrade

Peça: *Risco e Paixão*	**Ficha nº:** 32
Estréia: 30 de novembro de 1988	
Temporada: 30 de novembro de 1988 a 30 de abril de 1989	
Teatro: Teatro de Arena – SP	
Autor e coord. geral: Fauzi Arap	
Diretor: Francisco Medeiros	**Ass. de Direção:** Tereza Menezes
Cenário e Figurino: Carlos Eduardo Colabone	
Preparação Corporal: Klauss Vianna	
Trilha Sonora: Zero Freitas	
Iluminação: Reginaldo Fonseca	
Cenotécnica: Jorge Ferreira Silva	
Figurinos de Noemi: Suely Cencini	
Artes Gráficas: Mirian Rother	
Administração: Luz e Ribalta Pords. Arts. S/C LTDA. e Beth Frota	
Assistente Administ.: Beth Ronco	
Fotos: André Fortes	
Produção Executiva: O Grupo	
Fontes: CEDOC – Funarte.	

Elenco:

Personagens	Atores
Ela	Noemi Marinho
Carlinhos	Eric Nowinski
Lú	Martha Mellinger
Fã / velho compositor	Antônio de Andrade
Fã / Iara	Claudia Mello
Analista/ repórter/ fã	Carlos Eduardo Colabone
Moura	Roberto Ascar
Fá/ Fredi	Décio Pinto
Heitor	Tin Urbinatti

LISTA DE FIGURAS

PARTE I

PREÂMBULO

Figura 1 *O Caso do Vestido*. Ballet Klauss Vianna. Foto: Iannini. Acervo Angel Vianna 40

Figura 2 O Ballet Klauss Vianna. Foto: Evandro Santiago. Acervo Angel Vianna 41

Figura 3 Klauss Vianna, 1975. Acervo Angel Vianna 50

CAPÍTULO 1

Figura 1 Marília Pêra e Oswaldo Loureiro. *A Ópera de Três Vinténs*, 1967. Acervo CEDOC/Funarte 53

Figura 2 Ensaio do elenco com Geni Marcondes. *A Ópera de Três Vinténs*, 1967. Acervo CEDOC/Funarte 54

Figura 3 Jura Otero, Leila de Luna, Helena Vasco, Ilva Niño e Sônia Magalhães. *A Ópera de Três Vinténs*, 1967. Acervo CEDOC/Funarte 56

Figura 4 Elenco de *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, 1967. Foto: Mauro Laper. Acervo CEDOC/Funarte 65

Figura 5 Em primeiro plano agachados no chão o coro de *Roda Viva.* Em segundo plano ao centro, Heleno Prestes e à esquerda Antônio Pedro. Acervo CEDOC/Funarte 71

Figura 6 Coro feminino de *Roda-Viva* em "Iê-iê-iê de muletas". Foto: Juvenil de Souza. (RACHEL, 27/01/1968: 22). Arquivo da autora 73

Figura 7 Coro de *Roda-Viva.* Acervo CEDOC/Funarte 75

CAPÍTULO 2

Figura 1 Programa da Peça *Hipólito.* Acervo Angel Vianna 85

CAPÍTULO 3

Figura 1 Tônia Carrero, Emiliano Queiroz e Nélson Xavier. *Navalha na Carne,* 1967. Acervo Emiliano Queiroz 94

Figura 2 Nélson Xavier e Tônia Carrero. *Navalha na Carne,* 1967. Acervo CEDOC/Funarte 97

Figura 3 Tônia Carrero, Emiliano Queiroz e Nélson Xavier. *Navalha na Carne,* 1967. Acervo Emiliano Queiroz 101

Figura 4 Tônia Carrero e Luís de Lima. *Casa de Bonecas,* 1971. Acervo CEDOC/Funarte 104

Figura 5 Rosita Tomas Lopes e Tônia Carrero. *Constantina,* 1974. Acervo CEDOC/ Funarte 112

Figura 6 Ficha Técnica de *Constantina,* 1974. Programa. Acervo Angel Vianna 120

CAPÍTULO 4

Figura 1 Renata Sorrah e Klauss Vianna. *Trágico Acidente Destronou Tereza*, 1968. Acervo Angel Vianna 123

Figura 2 Klauss Vianna e Renata Sorrah. *Trágico Acidente Destronou Tereza*, 1968. Acervo Angel Vianna 125

Figura 3 Klauss Vianna e Renata Sorrah. *Trágico Acidente Destronou Tereza*, 1968. Acervo Angel Vianna 129

PARTE II

CAPÍTULO 1

Figura 1 Rubens Corrêa e José Wilker. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, 1970. Acervo CEDOC/ Funarte 143

Figura 2 Rubens Corrêa e Klauss Vianna. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, 1970. Acervo Angel Vianna 147

Figura 3 José Wilker e Klauss Vianna. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, 1970. Acervo Angel Vianna 149

Figura 4 Klauss Vianna. *Hoje é dia de rock*, 1971. Acervo Angel Vianna 153

Figura 5 Arthur Silveira, Ivan de Albuquerque, Walter Bobsen, Renato Coutinho e Ivone Hoffmann. *Hoje é dia de rock*, 1971. Acervo Ivone Hoffmann 153

Figura 6 Rubens Corrêa, Ivone Hoffmann e Klauss Vianna. *Hoje é dia de rock*,1971. Acervo Angel Vianna 155

Figura 7 Klauss Vianna e Rubens Corrêa, ensaio de *Hoje é dia de rock*, 1971. Acervo Angel Vianna 156

Figuras 8 e 9 Klauss Vianna. *Hoje é dia de rock*, 1971. Acervo Angel Vianna 161

Figura 10 Nildo Parente, Isabel Ribeiro e Isabel Câmara. *Hoje é dia de rock*, 1971. Acervo Nildo Parente 163

CAPÍTULO 2

Figura 1 Programa/ Capa. *Alice no País Divino-Maravilhoso*, 1970. Acervo Angel Vianna 172

Figura 2 Fábio Sabag, Paulo César Peréio, Carlos Imperial, Sidney Miller e Regina Vianna. (O JORNAL, 28/05/1972). Arquivo da autora 176

Figura 3 Elenco e equipe de *Por Mares Nunca de Antes Navegados*, 1972. Programa. Foto: Carlos. Acervo Angel Vianna 177

Figura 4 Fernando Lébeis, David Tygel, Caíque Botkay, Lourenço Baeta e Cecília Conde. (RANGEL, 14/07/1976). Arquivo da autora 179

Figura 5 Armando Queiroz e Eduardo Tornaghi. *Não me maltrate, Robinson*, 1977. Acervo CEDOC/Funarte 184

Figura 6 Eduardo Tornaghi e Armando Queiroz. *Não me maltrate, Robinson*, 1977. Acervo CEDOC/ Funarte 185

CAPÍTULO 3

Figura 1 Maria Pompeu. *Conversa entre Mulheres*, 1978. Acervo Maria Pompeu 187

Figura 2 Marília Pêra e Gracindo Jr. Programa da peça *O Exercício*, 1977. Foto: Nelson di Rago. Acervo Angel Vianna 194

Figura 3 Gracindo Jr. e Marília Pêra. *O Exercício*, 1977. Acervo CEDOC/Funarte 200

CAPÍTULO 4

Figura 1 Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini. *Mão na Luva*, 1984. Foto: Tamas. Acervo CEDOC/Funarte 207

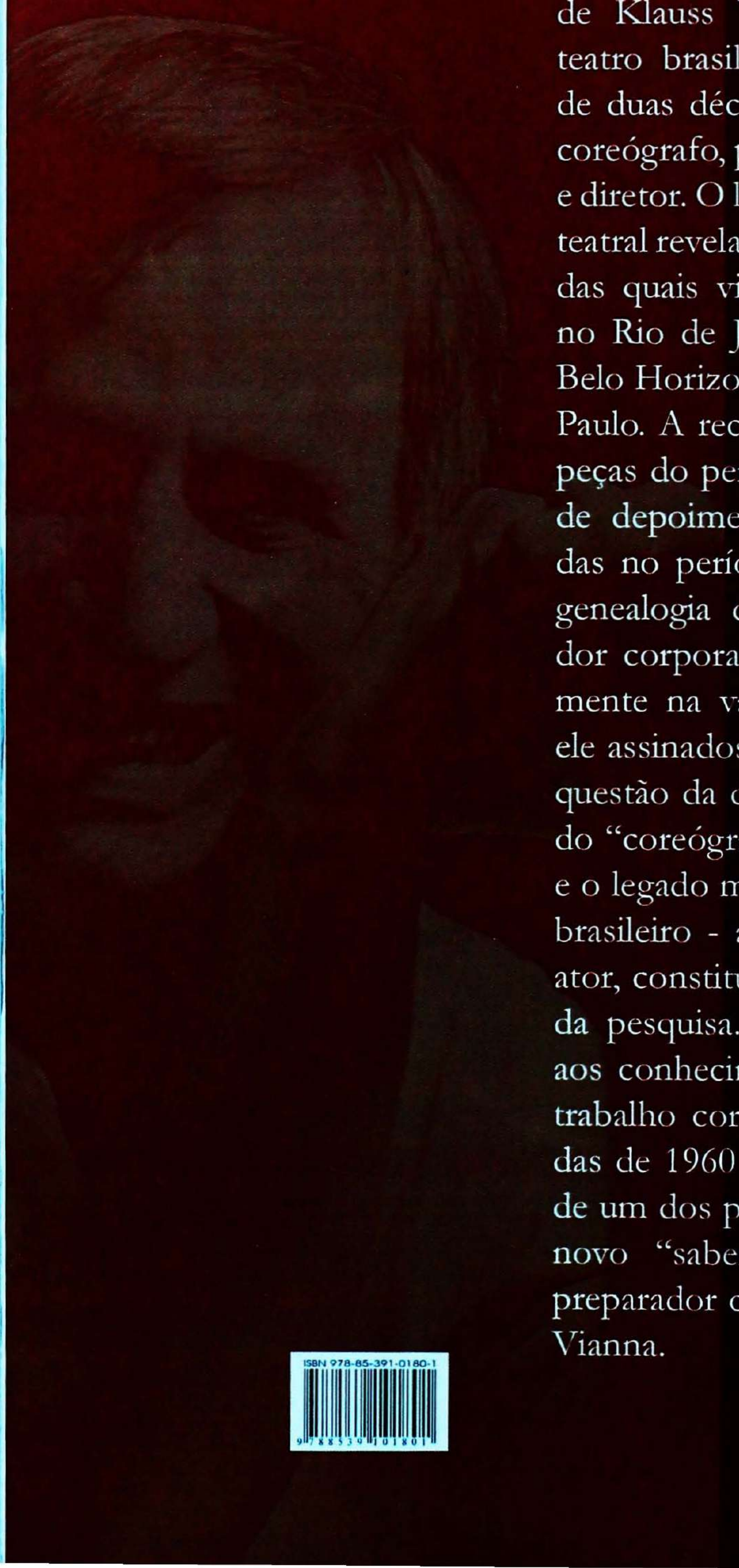
Figura 2 Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini. *Mão na Luva*, 1984. Foto: Tamas. Acervo CEDOC/Funarte 210

Figura 3 Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini. *Mão na Luva*, 1984. Acervo CEDOC/Funarte 213

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 1 Klauss Vianna. Acervo Angel Vianna 238

Joana Ribeiro da Silva Tavares possui graduação em Teoria do Teatro, Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ Unirio (1999), mestrado (2002) e doutorado em Teatro pela mesma instituição (2007), com estágio de doutorado no exterior, na Universidade de Paris-8, Vincennes - Saint Denis (2005-06) . Recém-Doutora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio pelo PRODOC/CAPES. Docente colaboradora na Escola e Faculdade Angel Vianna. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Coreografia, atuando principalmente nos seguintes temas: coreografia, preparação corporal, dança, bailarina, atriz, performance, ensino e pesquisa. Atualmente colabora com a cooperativa de coreógrafos independentes Rörelsen, de Malmö (SE).



Joana Ribeiro
de Klauss Via
teatro brasileir
de duas décad
coreógrafo, pre
e diretor. O lev
teatral revela tr
das quais vint
no Rio de Jan
Belo Horizont
Paulo. A recon
peças do percu
de depoiment
das no períod
genealogia da
dor corporal",
mente na vari
ele assinados,
questão da des
do "coreógraf
e o legado mai
brasileiro - a
ator, constituír
da pesquisa.
aos conhecim
trabalho corp
das de 1960 e
de um dos pri
novo "saber-
preparador co
Vianna.

ISBN 978-85-391-0180-1